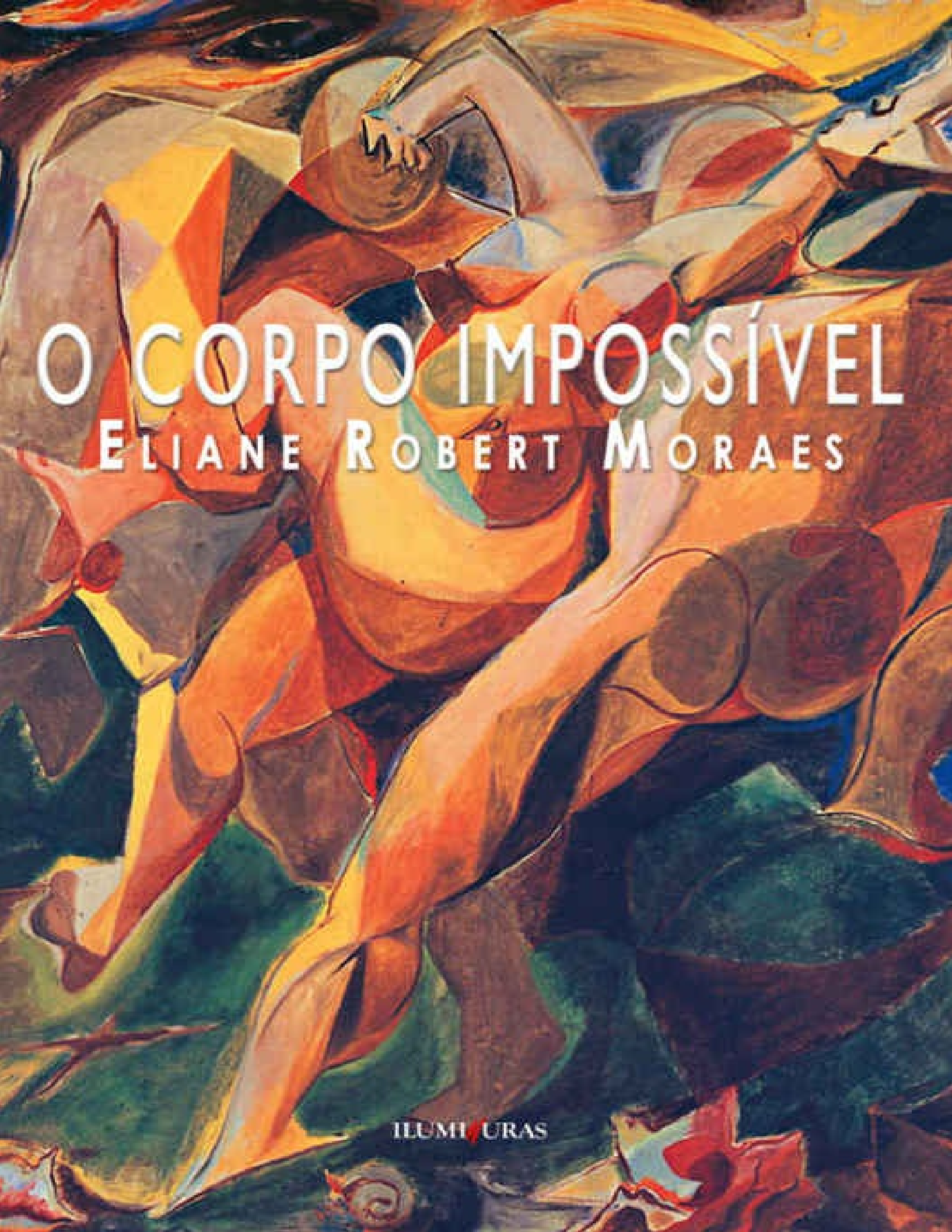


O CORPO IMPOSSÍVEL

ELIANE ROBERT MORAES

ILUMINURAS

ORELHA

Renato Janine Ribeiro

A fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do modernismo, desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. No período entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a subverter a tradição do antropomorfismo para inaugurar uma estética contemporânea aos dilemas de seu tempo.

Em *O corpo impossível* – escrito num estilo de notável clareza –, Eliane Robert Moraes recompõe o itinerário desse imaginário. Para tanto, promove uma análise da vertente do modernismo francês que vai de Lautréamont aos surrealistas, com particular atenção ao pensamento de Georges Bataille. Daí resulta uma fina interpretação do tema, cuja originalidade está justamente em colocar história e estética em diálogo.

O homem moderno procura na arte o mesmo que na farmácia, "remédios bem apresentados para doenças confessáveis", diz Georges Bataille, o estranho anjo inspirador desse livro sobre a figura do homem decapitado na literatura do século XX. Mas essa farmacopeia o leitor *não* encontrará em *O corpo impossível*. As doenças aqui tratadas são as piores, indo do fascismo até suas atuais versões mitigadas, isto é, a infelicidade a que nos resignamos numa rotina racionalizada. A doença está, por exemplo, no corpo bem modelado da estética nazista. E os remédios não são bonitinhos: eles exigem lidar com fantasias de terror, com o medo da castração e do despedaçamento, com a vergonha ante esse parente do rosto que é o ânus.

Nada é bem o que parece. O que nos tranquiliza são as expressões ponderadas, o equivalente de sabonetes ou escovas de dentes, de uma higiene que nos proteja da escória e da morte. Mas que não protege. Excluindo de nosso olhar o assustador, só conseguimos que ele invada nossas noites. Escondendo pelos cantos as penetrações estranhas, só fazemos que penetrem cada recanto da vida.

Daí, uma opção simples, embora paradoxal. Ou acolhemos os espectros da castração, e recebemos o melhor do surrealismo e do erotismo, e assim exorcizamos os fantasmas que constituem não só a nossa civilização mas toda a condição humana – ou nos fechamos a eles, cedendo à tentação higienista que, mostrou Freud, oculta uma fixação na fase anal. Nossa vida inteira se subordinará ao horror. Horror explícito, e talvez administrável (adjetivo, aqui, absurdo) ou ao menos vivenciável – ou horror denegado, e por isso hegemônico, predominante.

Muito fica em aberto, neste livro de Eliane Robert Moraes, autora de obras importantes sobre Sade e o erotismo. Bataille e os seus nos convidam a uma catarse, mandando viver o

pavor para exorcizá-lo? Ou sugerem outra coisa, uma relação mais intensa com o mágico, com os fantasmas? Uma coisa é certa: este livro, que também pode assustar, escancara o imaginário do leitor e, talvez, torne sua vida mais rica. Eis um dos maiores elogios que se pode fazer a um escrito.

O corpo impossível

Eliane Robert Moraes

O CORPO IMPOSSÍVEL

A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille

Copyright © 2002

Eliane Robert Moraes

Copyright © desta edição

Editora Iluminuras Ltda.

Capa

Fê

Estúdio A garatuja Amarela

sobre *L'enlèvement* (1932), óleo sobre tela [136,5 x 115 cm], André Masson.

Cortesia Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Revisão

Paulo Sá

Ana Luiza Couto

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M819c

Moraes, Eliane Robert

O corpo impossível: a decomposição da figura humana :

de Lautréamont a Bataille / Eliane Robert Moraes. - [2. reimpr.] -

São Paulo : Iluminuras, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7321-XXX-X

1. Bataille, Georges, 1897-1962 - Crítica e interpretação.

2. Figura humana na arte. 3. Modernismo (Arte) - França.

4. Modernismo (Literatura) - França. 5. Corpo humano - Aspectos

simbólicoa. I. Título.

10-2473. CDD: 704.942.5

CDU: 7.041

2012

EDITORA ILUMINURAS LTDA.

Rua Inácio Pereira da Rocha, 389 | 05432-011 | São Paulo/SP | Brasil

Tel./Fax: 11 3031-6161

iluminuras@iluminuras.com.br

www.iluminuras.com.br

Para minha mãe, Dorety, com saudades, e para tia Dirce, com gratidão.

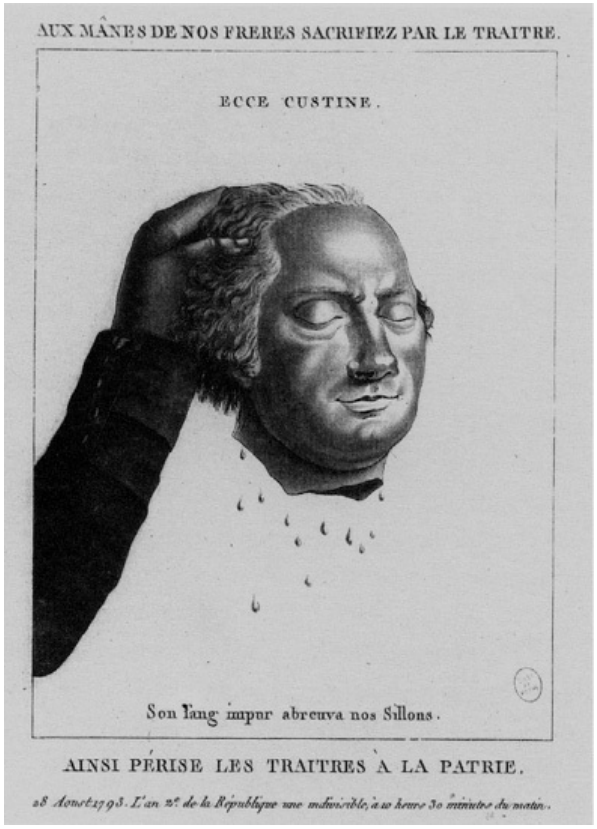
"L'homme est ce qui lui manque."

Georges Bataille

Nota introdutória

No final do século XVIII, durante os anos do Terror, alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato do guilhotinado. A maior parte dessas gravuras focalizava a cabeça de uma vítima, ainda sangrando, suspensa pelas mãos sombrias e anônimas de um carrasco, numa evocação do gesto triunfante de Perseu ao segurar a cabeça monstruosa da Medusa.

Os retratos dos guilhotinados representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostas à visão pública. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores, culminando o espetáculo com a apresentação do "verdadeiro retrato do monstro". Dessa forma, ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, a guilhotina tornou-se, como observou Daniel Arasse, a primeira máquina de tirar retratos.


AUX MÂNES DE NOS FRERES SACRIFIEZ PAR LE TRAITRE.
ECCE CUSTINE.
Son sang impur abreuva nos Sillons.
AINSI PÉRISE LES TRAITRES À LA PATRIE.

Escola francesa, *Ecce Custine* (1793).

A arte de retratar guilhotinados teria se desenvolvido para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: "desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação". Nesse sentido, ainda segundo Arasse, a iconografia do gênero responderia a aspirações antigas e modernas: de um lado, aos ideais estéticos do retrato clássico, cujo objetivo era fixar a expressão completa e definitiva de um rosto para

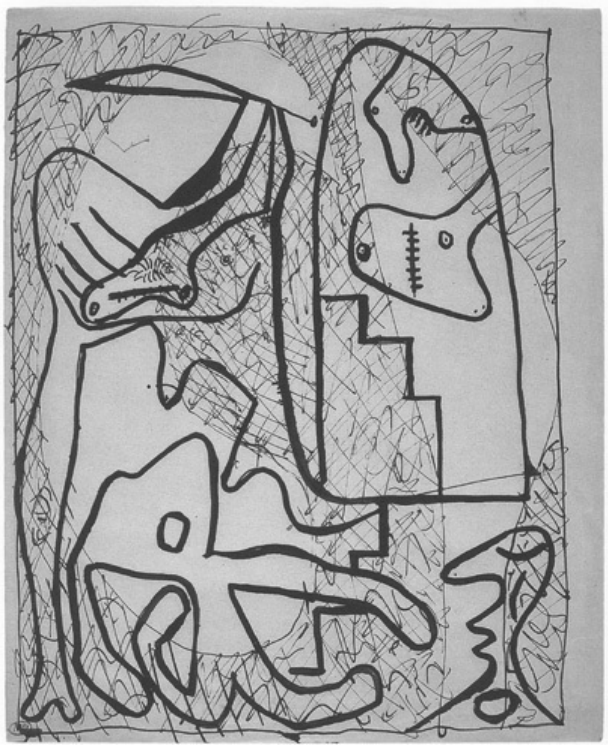
alcançar "a essência do sujeito"; de outro, aos ideais "científicos" do retrato antropométrico, que, a partir do século XIX, visava definir o ser humano por sua conformidade a uma determinada fisionomia. Os retratos dos guilhotinados representariam, portanto, um ponto de contato entre a estética clássica do modelo humano e a ciência policial das identificações do rosto.[1]

Cabe ainda lembrar que, tanto num caso como no outro, estão supostas imagens ideais da figura humana, que tornariam visíveis os traços essenciais da "natureza humana" ou, ao menos, de sua "normalidade". Não haveria, pois, diferenças fundamentais entre o homem vitruviano da tradição clássica e o físico burguês idealizado pela antropometria moderna, ambos rejeitando por definição qualquer desvio — fosse natural ou social —, ambos excluindo seus "monstros" ou "traidores".

Não é por outra razão que Georges Bataille associa a origem do museu moderno ao desenvolvimento da guilhotina, apoiando-se na evidência histórica de que o primeiro museu — no sentido moderno da palavra, ou seja, a primeira coleção pública — teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção. Contrapartida perfeita da perversa máquina de tirar retratos — que revelaria o rosto do monstro humano —, o museu é definido pelo autor como "o espelho colossal onde o homem enfim se contempla sob todas as faces, onde se vê literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte".[2]

Das cabeças guilhotinadas aos belos rostos expostos nas telas dos museus, das gravuras de decapitados aos álbuns da família burguesa, das fotografias judiciárias aos retratos de casamento, uma verdadeira obsessão em "fixar" a face do homem invadiu a sensibilidade europeia a partir das últimas décadas do século XVIII. Tratava-se então, como sintetizou Bataille, "de um obstinado esforço no sentido de reencontrar a figura humana".[3] Esse esforço parece ter durado mais de um século, desenvolvendo-se de tal forma e com tal capacidade de ressonância que, para além de suas intenções manifestas, acabou por gerar não só as imagens positivas do antropomorfismo moderno mas também suas impiedosas negações.

Assim, no decorrer desse longo período, surgiram diversas expressões artísticas que, dispersas ou organizadas em movimentos, de formas mais ou menos conscientes, com mais ou menos violência, contestaram e resistiram ao insistente empenho de uma sociedade desejosa de reencontrar a figura humana. Às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração. Em que pesem as diferenças estéticas e históricas entre as distintas expressões produzidas no período, a problematização da cabeça parece repousar na origem da interrogação que elas propõem diante da perspectiva assustadora de confinar o ser humano num retrato imóvel e definitivo.



Pablo Picasso, *Scène de décollation* (1927).

Este livro se propõe a reconstituir a história dessa interrogação que pesa sobre a figura humana pelo menos desde o romantismo, mas que se torna particularmente recorrente na arte e no pensamento franceses a partir do final do século XIX, assumindo uma gravidade insuportável no entre guerras. Para investigar esse imaginário do corpo desfigurado, foram privilegiados os autores nos quais se reconhece uma inequívoca intenção de subverter os princípios do antropomorfismo: de Lautréamont aos surrealistas, e destes ao grupo que se reúne em torno de Bataille, circunscreve-se uma linhagem de escritores e artistas do modernismo francês fortemente empenhada em explorar as possibilidades expressivas que tal subversão permitia.

A primeira parte do livro visa apresentar o problema, examinando as principais tópicas que o constituem. Esboçado já no *fin-de-siècle*, com as recriações do mito de Salomé que enfatizam o motivo da "perda da cabeça" e as sucessivas metamorfoses do personagem dos *Chants de Maldoror*, o projeto de fragmentação da anatomia humana ganha maior evidência com as indagações que os surrealistas lançam ao princípio de identidade, submetendo-o aos imperativos do desejo. Daí que a "mesa de dissecação" referida no livro de Lautréamont, de 1870, seja insistentemente evocada pelo grupo de Breton para expressar a "crise do objeto" diagnosticada pelo surrealismo. No ponto terminal desse itinerário encontra-se a imagem concebida por Georges Bataille e André Masson para o primeiro número da revista *Acéphale*, publicado em 1936, cuja figura emblemática é um homem decapitado e vivo.

A segunda parte se propõe a traçar uma breve genealogia dessa negação do ideal

antropomórfico, recorrendo a algumas fontes históricas e mitológicas na tentativa de reconhecer a particularidade de sua ocorrência no repertório modernista. O ponto de partida são as duplicações da identidade, amplamente tematizadas no romantismo, cujas derivações e deslocamentos compõem uma série de figuras que, ao longo do período, precipitam a imagem do homem num grande jogo de metamorfoses até obscurecer por completo sua silhueta. Se a tópica romântica do "duplo", enunciada nos motivos do autômato e da sombra, já sugere a perda da integridade corporal, esta torna-se ainda mais evidente nos monstros, espectros e engrenagens que povoam o imaginário das artes nas primeiras décadas do século XX. Busca-se, assim, realçar a lógica histórica e estética que preside o intenso processo de desfiguração do corpo humano levado a termo por vários autores das vanguardas francesas.

Já os capítulos da terceira e última parte dedicam-se a examinar a questão no pensamento de Georges Bataille, com especial atenção aos textos produzidos nas décadas de 1920 e 1930, entre os quais se destacam os artigos publicados nas revistas *Documents* e *Acéphale*. Tendo como horizonte uma interpretação da figura do acéfalo, a análise se concentra na concepção batailliana do "informe" sob os diversos ângulos que ela assume nesse conjunto de textos. Mais que uma simples continuidade das inquietações românticas ou surrealistas sobre a irrealidade da figura humana, o "antropomorfismo dilacerado" de Bataille confere uma dimensão ontológica ao projeto modernista de decomposição das formas, oferecendo uma resposta cruel às interrogações de seus contemporâneos.

Por fim, cumpre dizer que a forma como este trabalho foi concebido tem forte inspiração batailliana. Ao colocar em diálogo um extenso conjunto de figuras, a maior parte delas proveniente das artes plásticas e da literatura, busca-se reconhecer as linhas de força que orientaram o processo de desfiguração do corpo humano por meio de suas "formas concretas". Trata-se, portanto, de uma interpretação que não só acata a exigência dos pensamentos que procedem por imagens mas também assume como sua tal perspectiva.

Num exame intensivo das imagens em questão — aqui tomadas como "figuras do conhecimento" ou, para empregarmos o termo predileto de Bataille, como "documentos" —, o que se evidencia são as afinidades, as tensões e os deslocamentos que ocorreram no interior dessa história. Assim, no empenho de compreender a trama sensível que orientou a produção desses "documentos de desfiguração", optou-se por explicar uma imagem pela outra tal como fez Bachelard em seu livro sobre Lautréamont, ou ainda, para citar o método de Aragon, de "provocar" uma imagem pela outra. Esse procedimento pareceu o mais adequado porque resguarda as singularidades que compõem um imaginário rico como este, possibilitando uma visão de conjunto que não exclui diferenças nem contradições. Opção arriscada, por certo, pois, se permite ao intérprete apresentar o material estudado de um ponto de vista interno, o obriga igualmente a observar os limites de uma crítica que só se realiza "por dentro".

Em certo sentido, isso explica também a perspectiva não linear do trabalho, que se desenvolve por associações e montagens, reiterando sua afinidade com os procedimentos caros a Bataille. Contudo vale lembrar que, se essa perspectiva traduz uma visão caleidoscópica, trata-se nesse caso de um caleidoscópio munido de roteiro, pois, embora renunciem a qualquer pretensão teleológica, os procedimentos adotados submetem-se aqui ao fio condutor de uma história. É, portanto, como um possível capítulo da inesgotável história das ideias e dos imaginários que este livro se oferece ao leitor.

* * *

Este trabalho — aqui editado numa versão reduzida e modificada — foi originalmente apresentado como tese de doutoramento ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1996. Sou grata ao CNPq e ao Conselho de Ensino e Pesquisa da PUC-SP pela concessão de bolsas e auxílios que permitiram sua realização. Agradeço também a Benedito Nunes, Gerd Bornheim, Jeanne-Marie Gagnebin e João Alexandre Barbosa, que compuseram a banca examinadora, pelas leituras atentas, cujas críticas e sugestões ampliaram meu horizonte de indagações sobre o tema; e aos membros do exame de qualificação, Luiz Fernando Franklin de Matos e Olgária Matos, pelos comentários críticos que permitiram circunscrever melhor os passos seguintes da tese. A Renato Janine Ribeiro, um agradecimento especial pela orientação, sempre instigante, e sobretudo por um convívio intelectual que completa duas décadas, tendo sido fundamental na minha formação.

Ainda que seja difícil nomear cada pessoa que, nesses anos de dedicação intensiva ao doutorado, me ofereceu seu apoio e estímulo, gostaria de registrar a todas minha gratidão. Entre elas estão colegas, alunos e funcionários da PUC-SP que, em diversas ocasiões, souberam manifestar sua solidariedade. Agradeço particularmente a Annie Le Brun e Radovan Ivsic, pelo diálogo amistoso iniciado em 1995 numa semana de intensas conversas que contribuíram de forma decisiva nos rumos do trabalho; a Michel Riaudel pelo empenho carinhoso com que vasculhou as livrarias francesas em busca de títulos para a tese e pelas incontáveis remessas de livros; aos amigos Fernanda Peixoto, Guilherme Simões Gomes Jr., Jorge Miguel Marinho, Luís Cláudio Figueiredo, Luís Roncari, Mariza Werneck e Rodrigo Naves pelas leituras do trabalho em distintos momentos, das quais resultaram valiosas sugestões textuais e bibliográficas; a Rubens Rodrigues Torres Filho pela "incitação" ao livro; a Dora Paes e a Sandra Lapeiz pela amizade sempre renovada; a Beth, Tonico, Diana, Martim, Ivar, Iuri, Ivan, Xavier e tia Dirce pela presença afetuosa de cada dia.

É com emoção que deixo registrado aqui o meu melhor obrigado a duas pessoas queridas que testemunharam de perto a feitura deste trabalho mas não ficaram para ver o livro: José Paulo Paes, que acompanhou meu "estado de tese" como mestre e amigo, e minha mãe, Dorety, a quem devo muito mais do que é possível expressar em palavras. Perdas que só uma

delicada conjugação da memória com os afetos presentes consegue atenuar. Por isso, termino com um agradecimento terno a Maíra, que, a cada dia, renova minhas esperanças no futuro. E ao Fernando, por cultivar comigo tantas palavras e, em particular, cada palavra deste texto que, em suas melhores passagens, muito deve a sua sensibilidade.

1Arasse, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris: Flammarion, 1987, pp. 168-75.

2Bataille, Georges. "Musée", *Œuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, pp. 239-40.

3 Id., "Figure humaine", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 184 (grifos do autor).

PARTE I

Capítulo I

O "PESO DA CABEÇA"

> "Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodias. I begin to be afraid."
>
> Oscar Wilde, *Salomé*

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da Segunda Grande Guerra. Ainda que sob certos disfarces, sua decapitação já vinha sendo anunciada há algumas décadas. Mais precisamente, desde o final do século XIX, quando, na arte europeia e em particular na França, um tema bíblico tornou-se recorrente, de forma quase obsessiva: a história de Salomé.

A "dançarina de encantos delirantes", para utilizarmos os eloquentes termos com que Des Esseintes a descreve em *À Rebours*, ganha notoriedade na estética de um século que se dedicara insistentemente a representar a agonia humana, para aventurar-se numa arriscada familiaridade com a morte.[1] Salomé foi, segundo Carl Schorske, "a fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*";[2] e a execução capital de São João Batista, ainda que obscurecida pela "enigmática deusa das cerimônias sepulcrais", para continuarmos com o personagem de Huysmans, revelaria que, daí em diante, não seria mais possível ao homem esconder de si mesmo a evidência de sua finitude, a transbordar na superfície plana de um prato.

A febre parece ter começado por volta dos anos 1870. Nas artes plásticas, o marco foi o quadro que Henri Regnault expôs no Salão Parisiense de 1870, com grande sucesso, iniciando a série que a época conheceu pelas mãos de inúmeros artistas, de importância diferenciada, porém movidos por igual avidez no afã de representar a perturbadora personagem. O Salão de 1876 celebrizaria o motivo na aquarela *L'Apparition* e no óleo *Salomé*, ambos de Gustave Moreau, que dedicou mais de setenta quadros e desenhos ao tema. As décadas seguintes conheceriam a princesa da Judeia nos murais de Pierre Puvis de Chavannes e nos desenhos de Aubrey Beardsley; a virada do século traria a versão dourada de Gustav Klimt.

Gustave Moreau, *L'apparition* (1875).

A fabulação literária desse episódio bíblico é, contudo, ainda mais extensa e remonta a meados dos anos 1800. Mario Praz vai buscar sua origem no poema "Atta-Troll", de Heinrich Heine, que, escrito em 1841, mais tarde se teria popularizado na França, inspirando vários escritores, especialmente aqueles que tratariam o tema com um tom mais jocoso. Derivado da tradição popular, o poema de Heine é uma espécie de paródia das Escrituras, substituindo o conteúdo trágico pela ironia e pelo humor. Nessa mesma vertente Praz alinha, além da peça de Wilde, os versos de *La Danseuse* de Banville (1870) e de *La Forêt bleue* de Jean Lorrain (1883) e, sobretudo, a novela que Jules Laforgues incluiu em suas *Moralités légendaires* (1887), introduzindo uma personagem estranhamente caricatural, a Salomé das Ilhas Brancas Esotéricas.[3]

A verdade é que, a partir dos anos 1870 — período no qual André Breton reconhece o "ponto de partida para os *nouveaux frissons* que se fariam sentir cada vez mais fortes até o presente" —,[4] fica difícil determinar quem deve o que a quem, na medida em que deparamos com uma densa rede de relações entre os diversos artistas e escritores. Sabe-se, por exemplo, que Moreau se inspirou no quadro de Regnault para criar os desenhos que, logo depois, se tornariam a grande fonte de Huysmans no romance *À Rebours* (1884); este, por sua vez, desempenhou papel decisivo na concepção da *Salomé* de Oscar Wilde, publicada

em 1893. Além disso, com o aparecimento do conto "Hérodias", escrito por Flaubert em 1877, uma outra vertente de recriação do episódio evangélico se impôs, mais clássica e mais trágica, à qual se alinha o poema "Hérodiade", que Mallarmé publicaria mais tarde.

Para além dos gêneros, dos estilos e mesmo das autorias, é antes o tema que persistiu no imaginário da época. E, da mesma forma como ocorreu nas artes plásticas, a Salomé literária testemunhou a passagem do século sem macular sua aura: vale lembrar, para citarmos apenas autores franceses conhecidos, as versões poéticas de Catulle Mendès e de Guillaume Apollinaire.[5] Tal persistência nos autoriza a concluir que as histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação.

Mario Praz propõe algumas chaves para a interpretação desse mito. Diz ele que, até a primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, a figura da mulher fatal, ainda que recorrente, disputava com desvantagem a popularidade do herói byroniano, adepto da fórmula *le bonheur dans le crime* que Barbey d'Aurevilly celebrizaria mais tarde. O libertino oitocentista, desprezando as convenções de uma burguesia que lutava para impor seus valores, insistia em preservar a herança dos devassos do século anterior, num elogio a Casanova e Sade. Era na figura masculina que se evidenciavam as marcas da desordem moral e do excesso licencioso; fossem bandidos, vampiros ou libertinos, eram os homens a encarnar o tipo fatal.

A metade do século, porém, veio colocar em cena personagens como Carmen (Mérimée), Cecily (Eugène Sue), Salambô (Flaubert) ou Conchita (Pierre Louÿs), que uma a uma foram construindo sua reputação de sedutoras diabólicas, destronando a voga do herói byroniano. Em Baudelaire, essa mulher já aparece em seus contornos mais perversos, como testemunha a *femme damnée*, identificada à Morte, que surge em *Les fleurs du mal*. Uma de suas variantes, ainda no repertório baudelairiano, encontra-se na figura de Safo de Lesbos, "cette patronne des hystériques", que, segundo Fontes, representava o duplo feminino do *dandy*: encarnando o contrário da mulher, ela ostentava a perfeição da *antiphysis*, a dramatizar a própria ideia de decadência que a época acalentava.[6]

A partir de então, o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas. Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes e Armidas proliferaram nas artes e na literatura finisseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Heródias.

Esse caráter pérfido e lascivo, conclamado na expressão *la belle damme sans merci*, foi com efeito o principal atributo que o século XIX conferiu a Salomé. Atributo notável, sobretudo

quando se toma conhecimento da reserva com que a princesa é apresentada nos originais bíblicos. Lê-se nos evangelhos de São Mateus: "Chegado o dia natalício de Herodes, a filha de Heródias dançou diante de todos e agradou a Herodes, pelo que este prometeu, sob juramento, dar-lhe o que ela pedisse"; descrição essa bastante próxima à do evangelho de São Marcos, que propõe de forma sucinta: "... tendo entrado, dançou e agradou a Herodes e aos seus convivas".[7] Não se encontra, nas concisas narrativas da Bíblia, sugestão alguma à extraordinária lubricidade da dança que Des Esseintes diz ter acordado "os sentidos entorpecidos do velho rei" e que habitou o imaginário oitocentista.

O fato foi devidamente comentado pelo personagem de Huysmans, que, obcecado pelo tipo de Salomé, não poupou críticas à economia do texto evangélico: "Mas nem S. Mateus, nem S. Marcos, nem S. Lucas, nem outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina. Ela permanecia apagada, perdida, misteriosa e vaga, na névoa longínqua dos séculos (...), incompreensível a todos os escritores que nunca puderam exprimir a inquietante exaltação da dançarina, a refinada grandeza da assassina".[8]

Se Salomé, todavia, foi definitivamente erotizada pelo *fin-de-siècle*, isso não impediu controvérsias acerca de sua identidade sexual. Pelo contrário, o que ficou oculto por baixo de seus decantados véus foi justamente o sexo, tendo se tornado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação. Representada ora no papel de infanta "ardendo de castidade" (Mallarmé), ora como virgem antes da dança e depois "mulher" (Flaubert), ou ainda como "deidade simbólica da indestrutível Luxúria e deusa da imortal Histeria" (Huysmans), a Salomé finissecular apresenta uma sexualidade turva e difusa.

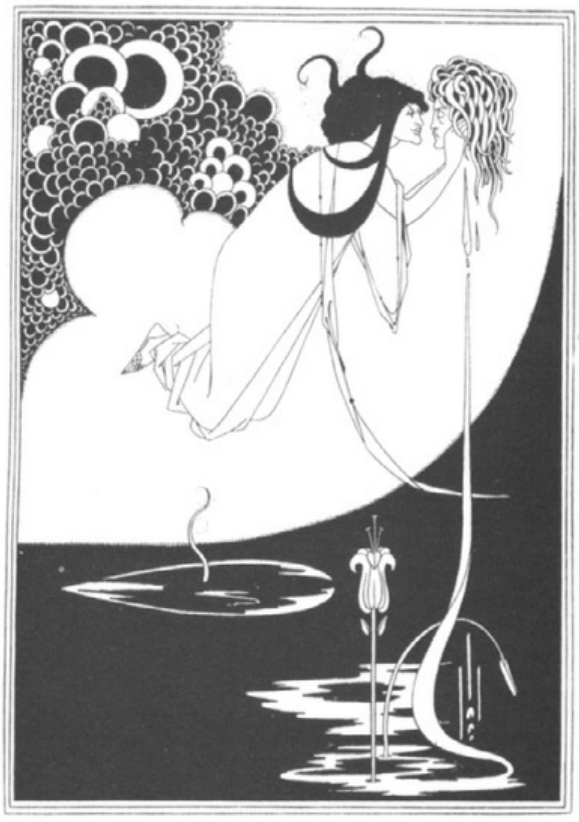
À polêmica da virgindade soma-se outra, que indaga sua feminilidade: em Flaubert, há a sugestão de que a "bela e risonha criatura de formas efêbicas" que atraiu o filho do cônsul romano no festim de Herodes teria sido a própria princesa, confundida com um menino. Assim também, a Salomé de Wilde, nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley, é muitas vezes identificada a um andrógino; o mesmo acontece com as telas de Moreau, em que testemunha-se o encontro de virgens e efebos a um só tempo assexuados e lascivos.[9] A indeterminação sexual, porém, longe de revelar uma disputa de originalidade entre autores, vem insinuar que a época vivia um momento particularmente ambíguo no que concerne à erótica.

"É curioso seguir a parábola dos sexos durante o oitocentos", propõe Mario Praz: "a obsessão pelo tipo andrógino por volta do final do século é um claro indício do tumultuado estado de confusão de práticas e ideais. O macho, inicialmente inclinado ao sadismo, tende ao masoquismo no fim do século".[10] Inversão comprovada com a publicação do romance *A Vênus das peles*, de Léopold von Sacher-Masoch, também de 1870, que cita logo nas primeiras páginas os seguintes versos do *Fausto* de Goethe, em que Mefistófeles prenuncia:

"Ó libertino sensual, suprassensual, / Uma mulher te carrega como bem entende!".[11]

Também não deixa de ser significativo que, em 1886, a escritora Rachilde publique sua *Marquise de Sade*, história de uma libertina provocadora que testemunha a "agonia dos machos decaídos" e desafia os parceiros masculinos a igualar sua insaciável "sede de assassinato". Fêmea histérica, de vontade exasperada, em cujas mãos o homem torna-se apenas um instrumento, a personagem de Rachilde encarna, justamente por sua filiação ao libertino setecentista, a imagem extrema do tipo fatal. Ou, pelo menos, até que Oscar Wilde decida criar sua Salomé, trazendo o mito para o século XX.

Wilde escreveu a peça originalmente em francês, no início dos anos 1990, contando com o auxílio de Pierre Loüys e de Marcel Schwob. Começou a ensaiá-la logo em seguida, tendo Sarah Bernhardt no papel principal, mas a apresentação foi interditada pela censura de Londres, sustentada por uma antiga lei que proibia a representação teatral de temas bíblicos. Em 1893, numa atitude provocadora, o escritor traduziu e publicou o texto na Inglaterra, com as ilustrações de Aubrey Beardsley nas quais reconhecia "uma energia homicida". Morto em 1900, Wilde não pôde testemunhar o estrondoso sucesso de sua peça a partir dos primeiros anos do século XX. Unanimidade no teatro e na ópera, o drama passou a figurar no repertório das maiores companhias europeias desde então, sobretudo a partir de 1905, quando foi musicado por Richard Strauss.



Aubrey Beardsley, *J'ai baisé ta bouche* (1893).

A lasciva princesa, na concepção do "mais francês dos escritores ingleses", veio acrescentar ao mito pelo menos duas novas características. A primeira delas é que a heroína de Wilde é uma virgem apaixonada: sua ferocidade justifica-se pelo amor furioso que sente por Iokanaan, nome pagão de S. João Batista, o primeiro homem que avistou na vida e que lhe fez provar a dor do desejo contrariado. A decapitação, nesse caso, não se origina da ordem materna — motivada pelo ódio que Heródias acalenta por Batista desde que este denunciara seu casamento criminoso com Herodes —, como acontece nas Escrituras. No texto de Wilde, a execução decorre da paixão ardente de Salomé pelo profeta.

Será também a paixão o motor das ações do Herodes wildiano, que, arrastado por um arrebatador desejo pela dançarina e encolerizado com seu beijo na cabeça degolada do santo, acaba por condená-la à morte, transformando-a em vítima de seu próprio excesso. A morte de Salomé, observa Ellmann, "enquadra-se em uma parábola da paixão que consome a si mesma". Perigosa aproximação entre o amor e a morte que cativou o espírito da época, engendrando uma consciência trágica sintetizada por Wilde na ideia de que "somos todos assassinos daquilo que amamos".[12]

Mas a Salomé wildiana ainda guarda segredos que nos interessam. A outra característica do texto do escritor inglês é indicada por Pennafort ao observar que, "à exceção de Wilde, a descrição da dança da princesa núbil diante do Tetrarca e dos lascivos convivas do festim constituiu um *morceau de bravoure* para os escritores dedicados ao tema, como necessariamente teria de ser", na medida em que os elementos artísticos que tal motivo contém podiam ser explorados com resultados magníficos.[13] Com efeito, para a maior parte dos escritores, a exemplo de Flaubert e Huysmans, a dança permitiu, como nenhum outro topos, a exaltação dos infalíveis poderes de sedução da bailarina. A ausência dessa descrição em Wilde torna-se expressiva, já que, dela, só nos é oferecida uma frase: "Salomé executa a dança dos sete véus".

Abre-se aí um intervalo decisivo, cortado unicamente por essa frase, inserida entre as palavras de Heródias que antecedem a dança — "Não dances, minha filha!" —, e os posteriores elogios do Tetrarca, já embriagado pela fantasmática cena negada ao leitor: "Admirável! Admirável! Vê, tua filha dançou. Vem cá, Salomé, vem cá, fica bem perto de mim para receberes a tua paga. Ah, pago por um preço real os que dançam para o prazer de meus olhos. Pagar-te-ei tudo o que tua alma ambicionar. Que queres tu? Fala".[14] A cena crucial, que motiva as palavras impensadas de Herodes, nós ignoramos.

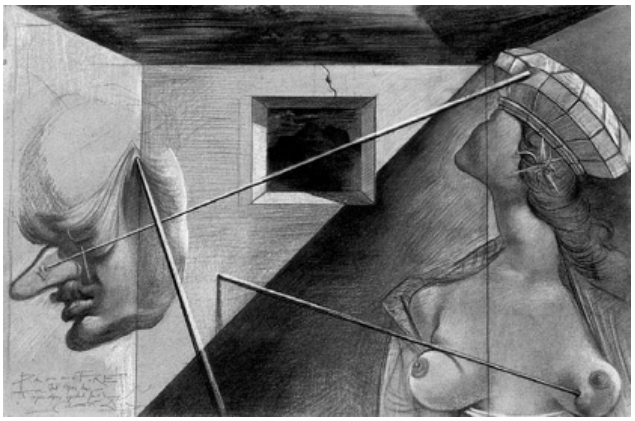
Ou quase, porque, se algo sabemos acerca desse bailado — melhor dizendo, a única coisa que o texto de Wilde nos dá a conhecer — é que Salomé despe os pés e veste os sete véus para dançar. Veste e despe, vela e desvela, numa cena que se apresenta, a um só tempo,

oculta e produtiva. Pois, se dessa coreografia nada ou quase nada é oferecido ao leitor, toda a ação que se passa em seguida dela decorre e é por ela produzida. Introduzido na própria tessitura do texto, este notável jogo de véus mantém o intervalo de penumbra e de sombras.

Contudo, sabemos o que Salomé oculta: sua sexualidade, sua identidade erótica. Mas, quem sabe aí, onde acreditamos deter algum saber sobre os segredos da princesa, também haja um ardil, a desviar nossa atenção. Desconfiemos, portanto. Porque importa talvez não o fato de Salomé esconder o seu sexo, e sim o que ela esconde no lugar do sexo.

Aprendemos com a literatura libertina que os personagens sedutores — a exemplo de um Don Juan ou de uma Marquesa de Merteuil — exercem seu poder com dupla eficácia: sobre seus parceiros, ou vítimas, e sobre seus leitores. A Salomé do *fin-de-siècle* não foge à regra. Seduz com seu temperamento intempestivo de princesa na versão de Wilde, seduz com sua irresistível cabeleira dourada no solilóquio que lhe dedicou Mallarmé, seduz com seu porte delicado, a ostentar a túnica das romanas, na descrição de Flaubert. Mas é no relato paroxístico do personagem de Huysmans, tomado por uma fascinação irresistível diante do quadro de Moreau, que a princesa encarna em definitivo a "deusa da sedução", enfeitiçando, e mesmo domando as vontades de Herodes, "com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias".[15]

Sedutora por excelência, a Salomé da época assume o plano central do drama e não o papel secundário que a narrativa bíblica lhe reservou, atraindo para si a atenção do leitor. Com isso, acaba por obscurecer precisamente a cena que, nos Evangelhos, é objeto da maior tensão: a decapitação de Batista.



Salvador Dali, *La reine Salomé* (1937).

Talvez se possa dizer que, nos textos em que a figura da princesa recebe menos adjetivação, não ocupando o centro da história, o tema da degolação ganha maior evidência. Esse seria o caso da "Hérodias" de Flaubert, que, embora descreva os encantos da bailarina e seu poder de sedução, não se fixa na tópica da mulher fatal, e sim na questão da exigência

materna de vingança: é sobre a rainha que recai toda a responsabilidade da execução do profeta, numa narrativa fiel ao episódio bíblico.

Recordemos as páginas finais do conto: após o pedido da princesa, um mal-estar insuportável invade o salão do festim, durante os tensos minutos que antecedem a chegada do troféu da dançarina. Daí para a frente o leitor é levado a acompanhar cada passo da exibição da cabeça decepada que percorre, com o sangue já coagulado, a tribuna do Tetrarca, a mesa dos sacerdotes e as mãos curiosas de outros convivas do grande banquete. E, ao despontar o sol, depois que todos se retiram, vê-se ainda no salão "o lúgubre objeto, no prato, entre os restos do festim". Três mensageiros aparecem ali para levar a cabeça do profeta, mas "como ela era muito pesada, eles tiveram que carregá-la alternadamente".[16]

É sem dúvida nessa última e desconcertante frase de "Hérodias", articulando o detalhe prosaico de como carregar a cabeça do santo e a grandeza trágica do episódio, que vemos ecoar a força mítica da história. Mas, se Flaubert optou por oferecer ao leitor o impacto da cena, Wilde preferiu apresentá-la sob a atmosfera fantasmática de medo. Tudo transcorre, na versão do escritor inglês, como se a horrível cena só se realizasse pela visão, engendrando um forte sentimento de "não querer ver". Recorramos uma vez mais ao texto.

"Um grande braço negro, o braço do Executor, sai da cisterna trazendo num prato de prata a cabeça de Iokanaan. Salomé toma-a. Herodes cobre o rosto com as mãos. Heródias sorri e abana-se. Os nazarenos caem, numa atitude de súplica." A princesa declara seu amor e seu ódio, igualmente furiosos, pelo profeta; e recorda, enraivecida, que ele se negou a olhá-la, ocultando, "com as costas das mãos e a capa das blasfêmias, a face". Em seguida, ouvimos a súplica desesperada de Herodes: "Não quero ver coisa alguma; não quero que as coisas me vejam". "Os escravos apagam as luzes. As estrelas desaparecem e uma grande nuvem oculta a lua. O palco fica completamente escuro." Ouvem-se, na escuridão, as palavras de Salomé a anunciar o beijo na cabeça decepada do santo. E o palco só volta a ser iluminado na derradeira cena em que, a mando de Herodes, os soldados atravessam o corpo da princesa com suas espadas.[17]

Ali onde Flaubert joga com o "peso da cabeça", cujo sentido concreto o texto insiste em manter, Wilde opta por um segundo jogo de véus, alternando momentos de ofuscante claridade com outros, de intensa escuridão. Apagam-se as tochas, desaparecem as estrelas e até a lua é obscurecida; instaura-se o medo. Na penumbra já não se pode mais distinguir o perigo, e o outro transforma-se no mesmo: "não quero ver coisa alguma, não quero que as coisas me vejam", diz Herodes em desespero.

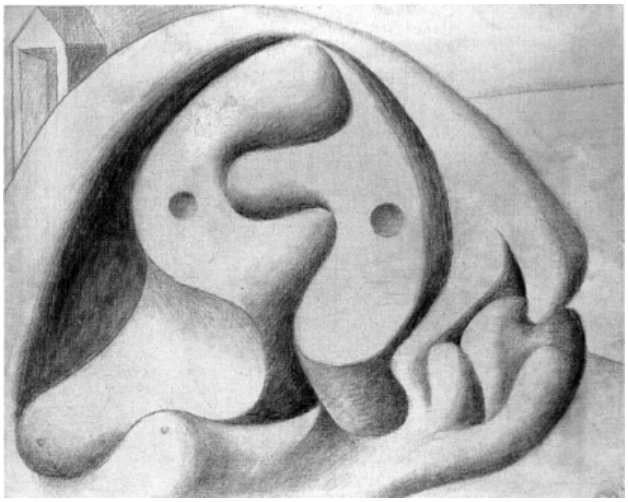
Assim como na dança de Salomé, também nesse episódio nós continuamos sem nada ver, ou vendo muito pouco. Mas, se lá o espetáculo prometia encantos inconcebíveis, aqui é o horror que faz recuar a vista. A menos que haja algum denominador comum entre aqueles

encantos e esse horror. Se houver, seja qual for, ele se inscreverá na ordem do visível, pois nesse caso é o tema do olhar que pulsa, como que indicando os primórdios trágicos de uma história do olho, desde já voltada para o que não é possível ver. Voltaremos a isso.

Importa ressaltar, no texto de Wilde, a construção do medo. As imagens recorrentes dessa recusa de ver, que congela a ação num determinado momento — Herodes tapando os olhos, os nazarenos caindo ao chão, as luzes naturais e artificiais sendo apagadas — indicam a intensidade do pavor. Por isso, essas imagens também apontam para o peso da cabeça decepada do profeta, sem dúvida um peso puramente metafórico, mas igualmente insustentável. Herodes não esconde seu temor diante da cena que presencia: "Não quero ficar, vem! Anda! Vão se dar coisas terríveis".

A força do mito, na versão de Wilde, ecoa sua máxima violência. E, se no jogo entre o velado e o desvelado, o escritor inglês nos oferece a imagem de Herodes cobrindo o rosto com as mãos, é para em seguida recordar que, da mesma forma, Batista cobriu sua face para não ver Salomé. Perturbadora aproximação, que nos leva a conclusões inesperadas. Porque, se ela realmente tiver sentido, somos obrigados a concluir que aquilo que se esconde no sexo de Salomé pode ser o mesmo que faz a vista recuar diante da cabeça decepada do santo.

Wilde não nos diz o que é; contudo, ao longo de seu texto, faz diversas sugestões, indica pistas. Talvez não seja apressado adiantar que essa aproximação entre a sexualidade difusa de Salomé e a cabeça decapitada de S. João Batista atenta para um tema que a modernidade estética não se cansará de representar: a perda de unidade do corpo. Estamos, portanto, nos domínios da morte. Que ali venhamos a encontrar a imagem de uma caveira — isso já não se pode afirmar sem um certo risco. Mas é a hipótese que, daqui em diante, essas páginas tentarão esboçar.



Pablo Picasso, *Baigneuse sur la plage* (1931).

1Huysmans, J. K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 85.

2Schorske, Carl E. *Viena fin-de-siècle — Política e cultura*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217.

3Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florença: Società Editrice "La Cultura", 1930, pp. 301-6.

4Breton, André. "Crise de l'objet" (1936), *Surrealists on art*. Org. Lucy R. Lippard. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970, p. 52.

5 Semelhante repercussão teve o tema fora da França, como testemunham algumas versões conhecidas em língua portuguesa: Fagundes Varela dedica-lhe o longo Canto IV de *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*, publicado em 1875; do início do século XX, podemos citar os poemas de Mario de Sá-Carneiro, de Eugênio de Castro e a paráfrase da poesia de Catulle Mendès realizada por Martins Fontes. Nas artes plásticas brasileiras encontramos "Salomés" de Rodolpho Amoêdo, de Oscar Pereira da Silva, de Sotero Cosme e de Victor Meirelles. Numa nota a seu livro intitulado *O festim, a dança e a degolação*, Onestaldo de Pennafort diz: "Como os da nossa geração e alguns dos da anterior, fomos um perpetrador de **salomés**, depois da leitura de Eugênio de Castro, de Wilde (primeiro na tradução muito cotada de João do Rio), de Flaubert. De 1919 a 1921, esse fatigado *cliché* ainda nos era uma preocupação estética..." (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 9, nota).

6Fontes, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 42.

7 Episódios transcritos em Wilde, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp.73-5.

8Huysmans, J. K. *Às avessas*, op. cit., p. 85-6. Como acontecerá posteriormente com Oscar Wilde, Huysmans desqualifica também todos os pintores que representaram Salomé — exceto Moreau —, atribuindo a ele a força mito poética que Pater atribuiu a Mona Lisa.

9 Ver, nesse sentido, Showalter, Elaine. *Anarquia sexual — Sexo e cultura no* fin-de-siècle. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 198-206; e Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979, cap. VIII.

10Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, op. cit., p. 205.

11Sacher-Masoch, Léopold von. *A Vênus das peles*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1983, p. 157.

12 Conforme Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 303 e 98.

13Pennafort, Onestaldo de. *O festim, a dança e a degolação*, op. cit., p. 75.

14Wilde, Oscar. *Salomé*, op. cit., pp. 62-3.

15Huysmans, J. K. *Às avessas*, op. cit., p. 89.

16Flaubert, Gustave. "Hérodias", *Trois contes*. Paris: Gallimard, 1973, p. 138.

17Wilde, Oscar. *Salomé*, op. cit., pp. 69-72.

Capítulo II

A MESA DE DISSECAÇÃO

"Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité?"

André Breton, *Les pas perdus*

Para que a imagem de um homem decapitado venha a ser proposta como síntese de uma época, como farão Georges Bataille e André Masson no ano de 1936, terá sido necessário um longo processo de maturação da nova mentalidade, cujo ponto de partida André Breton localizava nas últimas décadas do século XIX. Faz parte desse processo a construção de um objeto simbólico que expressa, talvez como nenhum outro, as perplexidades da época. Esse objeto é uma mesa de dissecação.

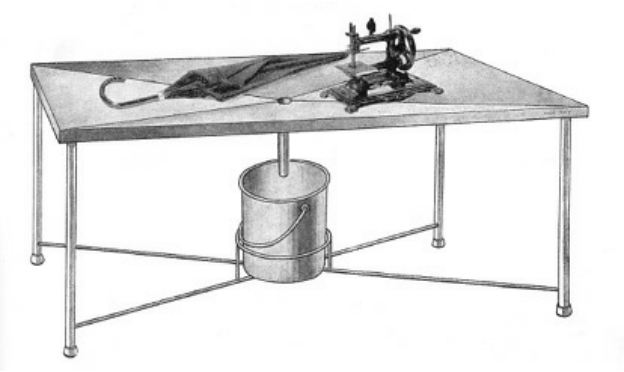
A imagem foi evocada originalmente por Lautréamont numa passagem de *Les chants de Maldoror*, que se tornaram uma espécie de Bíblia do grupo que se reunia em torno do movimento surrealista. Isidore Ducasse foi descoberto por Breton e Aragon nos dias sombrios que sucederam à Primeira Guerra Mundial. Após quatro anos de matanças e destruições, assistia-se à falência de uma civilização que se devorava: o momento era, por excelência, "maldororiano". Segundo Paul Dermée, "a guerra e todas as ruínas enegrecidas que ela deixou em nós tornaram-nos parentes próximos de Maldoror, que amamos, compreendemos e julgamos como um irmão".[1] Mais tarde Breton confirmaria essa relação: "o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e de Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o derrotismo da guerra".[2]

Os surrealistas dedicaram um verdadeiro culto a Isidore Ducasse. Antes de mais nada, ele representava um ataque frontal ao princípio de identidade: em seus *Cantos* é impossível discernir o autor do personagem, sendo que cada qual remete a uma sucessão de desdobramentos. Se a figura do autor perde-se em mistérios, dada sua sumaríssima biografia, não menos enigmática será a do Conde de Lautréamont, seu pseudônimo, inspirado no personagem homônimo criado por Eugène Sue em *Os mistérios de Paris*. A epopeia de Maldoror é ora narrada pelo suposto autor, ora pelo próprio herói, ele mesmo reduplicado em uma série de metamorfoses. A indeterminação entre as figuras de Ducasse, Lautréamont e Maldoror parece realizar o próprio desejo de apagamento manifesto em sua obra e resumido numa frase que os surrealistas não cansaram de repetir: "a poesia deve ser feita por todos, não por um".

Que Lautréamont tenha desencadeado em 1869, "como um deus, uma formidável tempestade", conforme afirmou Philippe Soupault aludindo a um "dilúvio literário", ou que ele tenha inaugurado os tremores que se tornaram sensíveis a partir dos anos 1970, isso

foi dito e repetido um sem-número de vezes pelos contemporâneos de Breton, que transformaram os *Cantos* em manifesto do "espírito novo".[3] Os jovens artistas marcados pela guerra, para quem a revolta era cada vez mais imperiosa, encontraram em Ducasse uma resposta para seus dilemas: diante da impossibilidade da poesia, sua poética da agressão pura tornou-se o único caminho possível.

"Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação":[4] a frase de Maldoror ecoou forte nos ouvidos sensíveis daquela geração. Mais que apontar um caminho decisivo para o movimento, ela parecia indicar os novos campos de experiência poética. Nas mãos dos surrealistas, a frase foi, por assim dizer, dissecada: quer por sua capacidade de síntese, quer por suas múltiplas possibilidades de interpretação, os termos contidos nessa passagem viriam a identificar as tópicas mais importantes do movimento.



Man Ray, ilustração para a revista *Minotaure* (1933).

"Belo como": a fórmula lançou as primeiras águas do dilúvio, dando origem à concepção de imagem surrealista. A expressão consagrava o primado do pensamento analógico, o único, segundo Breton, capaz de produzir efeitos poéticos. E, se em *Point du jour*, ele afirmara que o surrealismo havia suprimido a palavra **como**, era apenas para reiterar a supremacia da analogia sobre a comparação. Suas determinações eram categóricas: não se tratava apenas de estabelecer correspondências ao comparar os diversos elementos do universo, mas sim de inventá-las.[5]

Ora, se a designação de uma realidade anterior à linguagem estava posta em questão, já não era possível nomear a "beleza" — o que quer que ela fosse — como mero reconhecimento dessa "realidade". Com tal princípio em mente, qualquer ato de nomeação deveria necessariamente valer-se de uma operação de linguagem que tivesse como fim último a aproximação das palavras entre si. Renunciava-se à comparação pura e simples, e o advérbio **como** excedia a gramática para transformar-se nessa figura operacional que, segundo Breton diria mais tarde, "pronunciada ou calada, é o veículo intercambiável do

pensamento analógico".[6]

Foi em Pierre Reverdy que os surrealistas encontraram as primeiras teorias da imagem poética como verdade válida por si mesma. Lê-se em seus fragmentos de 1918: "A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte".[7] Percebem-se aí ecos de Apollinaire, de quem Reverdy fora amigo e admirador: a ideia de pura criação do espírito, supondo a invenção de nexos novos e insólitos, traz profundas afinidades com a figura do poeta "en état de surprise".[8]

Breton apoiou-se nessa teoria para definir a atividade surrealista, apresentada desde o primeiro *Manifesto* como tendo por base o princípio de associação de ideias. Contudo, a noção de exatidão chocava-se com o critério da arbitrariedade, no qual ele apostava com convicção: "a imagem mais forte é aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade" e, portanto, "aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática".[9] Tratava-se, pois, de criar por meio da imagem um efeito de sentido, fosse qual fosse, da exatidão à alucinação.

Na primavera de 1924, ano da fundação oficial do movimento, Aragon precisou esse projeto numa passagem que depois viria a publicar em *Le paysan de Paris*: "O vício chamado surrealismo é o uso desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma, por aquilo que ela acarreta no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada vez, vos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo".[10] Tal a força atribuída por Aragon à imagem poética, que ela não só se autonomizava em relação ao mundo como também passava a ter o poder de anulá-lo.

Meses mais tarde, seria Breton a associar a atividade surreal ao uso de alucinógenos, valendo-se das palavras de Baudelaire para propor, ainda no primeiro *Manifesto*: "Acontece com as imagens surrealistas o mesmo que com essas imagens de ópio que o homem não mais evoca, mas que se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente".[11] Entende-se por que a escrita automática foi elevada a "técnica de produção das mais belas imagens", motivada pelo objetivo de expandir a realidade, e não de reproduzi-la. Tudo se passa como se a criação poética pudesse surpreender não somente o leitor, mas o próprio criador, e efetuar combinações insuspeitas para ele mesmo.

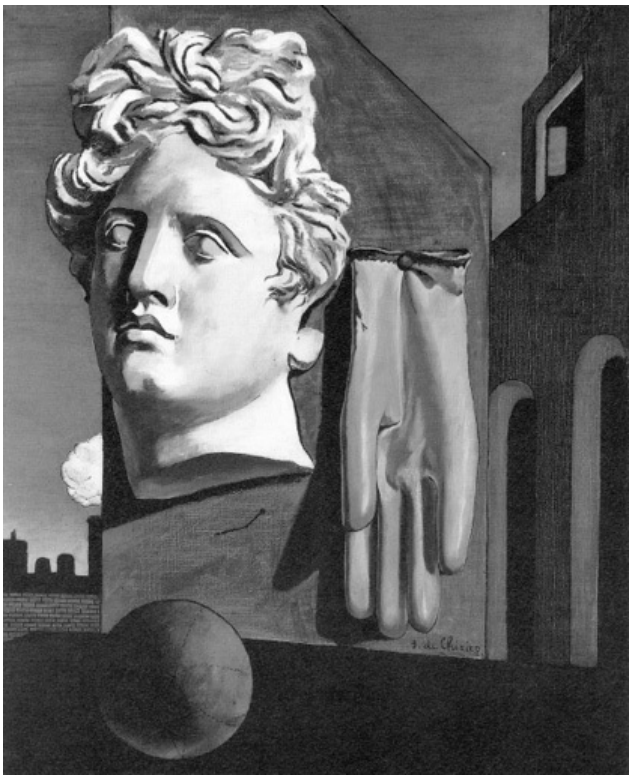
"Você é capaz de dizer qual foi o encontro capital da sua vida? Até que ponto esse encontro lhe deu, e lhe dá, a impressão de ser fortuito? ou necessário?" — com essas

perguntas Breton e Éluard realizaram uma sondagem entre artistas e escritores no início dos anos 1930, cujos resultados foram publicados na revista *Minotaure*. Tratava-se de saber em que medida um encontro, cujas circunstâncias haviam adquirido um relevo muito especial, podia ser encarado sob o signo da indeterminação, do imprevisível ou até do inverossímil.[12]

Com esses dados em mãos, os surrealistas buscavam um denominador comum entre o insignificante e o significativo para realçar os elos de dependência que uniam as duas séries: uma, casual, de caráter totalmente fortuito, e a outra, causal, resultante de determinações objetivas. A ideia de encontro fortuito viria a ser um dos pilares da atividade surrealista, dando origem à noção de "acaso objetivo".

Em 1934, durante um passeio com Alberto Giacometti pelo "mercado de pulgas" parisiense, Breton sentiu-se atraído por um objeto que veio a adquirir: era uma colher de madeira, cujo cabo entalhado terminava na forma de um pequeno sapato. Movido por essa escolha eletiva, ele lembrou-se de que, vários meses antes, havia tentado persuadir Giacometti a esculpir um "cinzeiro Cinderela",[13] ideia que lhe viera de um fragmento de frase ao despertar. O episódio, relatado em *L'amour fou*, é exemplar, evocando as inúmeras coincidências narradas em *Nadja*: o acaso passava a ser portador de um sentido, posto que surpreendido por um desejo anterior ao próprio encontro que, por fim, viria a objetiva-lo.

A colher-sapato encontrada ao acaso reatualizava, por um deslocamento, o jogo de palavras "cinderela-cinzeiro". Opera-se aí o que Jacqueline Chénieux chamou de deslocamento fatual: as relações causais tornam-se retorcidas, uma zona de turbulência emotiva produz-se e nela os fenômenos parecem observar mecanismos de condensação, deslocamento, substituição e retoque.[14] O acaso objetivo obedeceria, assim, às mesmas leis que presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em comunicação misteriosa com o mundo.



Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour* (1914).

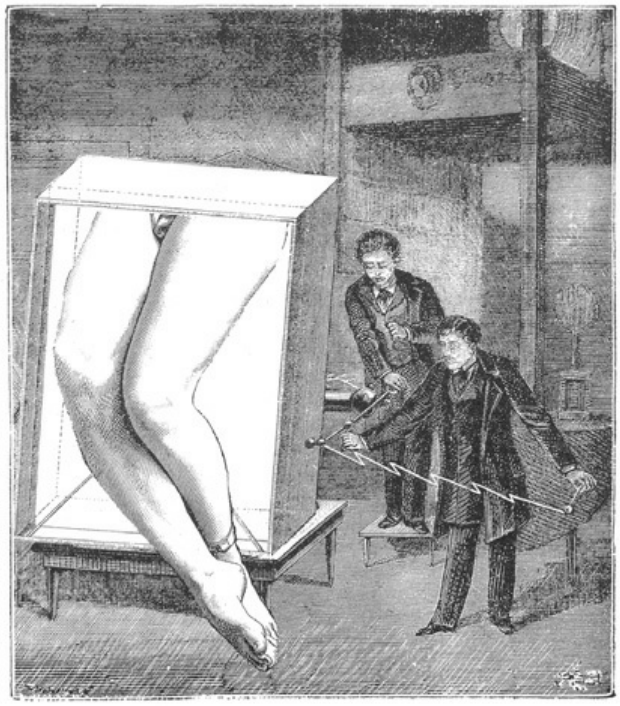
Imagens de outro encontro fortuito: a cabeça de uma estatua clássica e uma luva de borracha vermelha, ambas coladas sobre um fragmento arquitetônico ocre; uma bola verde imobilizada sobre um plano escuro; tudo repousando num horizonte celestial, recortado pela silhueta longínqua de uma locomotiva. A visão do quadro *Canto de amor* (1914) de Giorgio De Chirico — ela mesma resultante de uma série de acasos objetivos simultâneos (Breton o viu numa vitrine, Max Ernst numa livraria em Munique, Yves Tanguy do alto de um ônibus, Magritte por intermédio de um amigo) — precipitou a invenção das técnicas surrealistas.

Ernst partiu dessa reunião de elementos díspares, típica dos quadros metafísicos de De Chirico, para sistematizar suas pesquisas em torno da colagem. Estimulado pelo desejo de buscar um caminho que fosse "além da pintura", ele explorou o campo das artes gráficas e da ilustração, propondo combinatórias plásticas como equivalentes da imagem poética. Com isso, realizava a ampliação dos meios surrealistas que Breton reclamara no *Manifesto*, ao indicar as possibilidades de investigação estética contidas nos *papiers-collés* de Braque e Picasso e na justaposição de títulos e fragmentos recortados dos jornais.

Em suas notas autobiográficas, Ernst registra que, num dia chuvoso de 1919, atraído pelas ilustrações de um catálogo de artigos escolares referentes a pesquisas antropológicas, microscópicas, psicológicas, minerológicas e paleontológicas, tal reunião absurda de elementos de figuração tão distantes entre si provocou nele "uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão de imagens contraditórias".[15] Esse impacto

visual estaria na origem de muitas de suas invenções. De sua insistente desconfiança diante do material existente resultava um desejo, potencializado pelas faculdades visionárias, de destruir aquela ordem inicial, já com vistas a uma nova combinatória.

Foi evocando a famosa frase de Lautréamont que Ernst definiu a colagem como o "encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente". Sua definição acrescentava os aspectos centrais da teoria da imagem proposta por Reverdy ao elemento fortuito de Lautréamont, na mesma direção tomada por Breton no primeiro *Manifesto*. A colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida.



Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (1929).

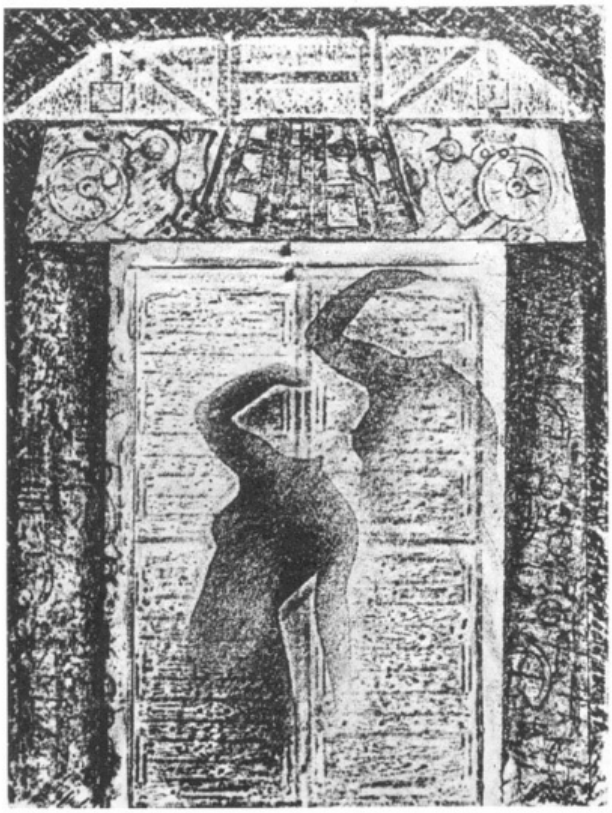
Nesse sentido, a invenção de Ernst distanciava-se da colagem cubista: nos *papiers-collés* de Braque e Picasso, o objeto colado era o ponto de partida da organização do quadro, comprometido com a sintaxe da tela. Segundo Aragon, esse procedimento, ainda excessivamente preso aos referentes, era motivado por uma intenção realista. Na colagem de Ernst, ao contrário, os elementos empregados funcionavam como metáfora, num compromisso sobretudo semântico. Da mesma forma, segundo Werner Spies, se a obra de Picasso colocava uma realidade em questão até desfigurá-la, em Ernst ela era totalmente inventada: ancorado na tradição romântica alemã, seu ponto de partida era "um mundo que se pode perceber de olhos fechados".[16]

"É como espectador que o autor assiste, indiferente ou entusiasmado, ao nascimento da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento" —, dizia ele para explicar o processo

ao qual chamava de alquimia visual. A materialização do imaginário que resultava da colagem terminava por evocar "o milagre da transfiguração total de seres e objetos, através da modificação de seus aspectos físicos e anatômicos ou não".[17] Em vez de simplesmente desfigurar, produzindo alterações, Ernst voltava-se para o objetivo de transfigurar, operando metamorfoses de seres e objetos; dessa forma, através de cortes e de justaposições realizados sobre elementos existentes, uma nova imagem surgiria, dando acesso a "mundos ainda não vistos".

As teorias de Ernst a esse respeito ajudam a dimensionar a própria noção de invenção surrealista que, em geral, oscila entre a descoberta de um sentido oculto e a produção de um sentido totalmente novo. Seu procedimento artístico, visando à transfiguração, contempla ambos os sentidos na medida em que supõe um material preexistente, já dado, mas sempre passível de ser deslocado até o ponto de se converter em outra realidade. Trata-se pois, como o próprio artista observou, de liberar o universo de sua opacidade e, uma vez descobertas as possibilidades infinitas de mutação da matéria, interrogá-las até a alucinação.

Com a descoberta da frotagem, em 1925, esse procedimento alcançou sua forma mais acabada. Estando numa estalagem à beira-mar, Ernst decidiu aplicar uma folha de papel às ranhuras de um soalho e esfregá-la com um lápis a fim de obter um decalque; dessa interrogação à matéria — motivada também por seu interesse pelas técnicas de Leonardo da Vinci —, surgiu um mundo estranho, povoado por seres imaginários, cabeças humanas, vapores, minerais e vegetais. Tal foi sua surpresa com as imagens obtidas que passou a considerar a técnica como o verdadeiro equivalente da escrita automática, reproduzindo-a em outras matérias. No mesmo ano, por ocasião da publicação do primeiro trabalho de frotagem de Ernst, a "Histoire Naturelle", Paul Eluard lançou a questão: "o espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?".[18]



Max Ernst, frontispício do *Manifesto do surrealismo* (1929).

Desde Lautréamont, as ilusões da realidade vinham sendo colocadas em xeque. A estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal, indicava uma atitude igualmente determinada em duvidar dos significados usuais desses objetos, inscrevendo-os numa nova cadeia de metamorfoses. O procedimento, contudo, não se circunscrevia apenas a essa imagem e, efetivamente, constitui a base que sustenta a estrutura dos *Chants de Maldoror*.

Ducasse fez da paródia o motor de sua criação. No romantismo exasperado dos *Cantos*, cujo exagero macabro tem sido creditado às citações de Sade, Poe, Eugéne Sue e sobretudo do *roman noir*, são reconhecidas passagens de Homero, de Dante, de Goethe, do Apocalipse, além de enciclopédias, almanaques, revistas e folhetins. A obra de Lautréamont resulta de uma imensa colagem de outros autores, muitas vezes por meio de transcrições literais, método que atinge a perfeição nas *Poesias*, de 1870. Até mesmo a afirmação de que "a poesia deve ser feita por todos, e não por um" era, na verdade, uma citação adulterada de Vauvenargues, escritor do século XVIII.

Inspirados nesse projeto de criação coletiva, os surrealistas se atiraram à prática de diversas técnicas de criação. O exemplo mais clássico é o jogo conhecido como *cadavre exquis*, desenvolvido em 1925, que consistia na produção de poemas e desenhos a partir de um fragmento escrito ou desenhado numa folha de papel que, oculto, deveria ser

continuado por outro participante, e assim por diante. Na medida em que tornava plural a atividade criadora, a colaboração representava, por si só, uma combinatória análoga à colagem.[19] De Lautréamont aos autores surrealistas, a paródia tornou-se, por excelência, um exercício de desconfiança diante das imagens imediatas que o mundo oferecia.

Considerado também uma extensão dos procedimentos da colagem, o método paranoico crítico que Salvador Dali introduziu no movimento em 1931 defendia a proposta de uma constante "simulação do delírio", que viria contribuir para o descrédito total do mundo da realidade.[20] Talvez a melhor definição do método tenha sido dada por Breton: "Trata-se de especular ardentemente sobre esta propriedade do devir ininterrupto de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranoica", o que "permite considerar as próprias imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, se não suspeitas e, coisa perturbadora, está em seu poder fazer com que os outros controlem a realidade de sua impressão...".[21]

Já não haverá dúvida acerca desse devir ininterrupto dos objetos — diríamos, com Ernst, dos seres — quando Breton escreve essas palavras. A concepção ultrapassava, em muito, os limites do movimento surrealista para revelar-se diante de outros olhos, que também suspeitavam do que viam. Antes de mais nada havia "desconfiança, desconfiança e desconfiança":[22] as imagens do mundo exterior pareciam efetivamente instáveis e transitórias. No mesmo ano de 1931, Georges Bataille publicava *L'anus solaire*, que se inicia com as seguintes palavras: "está claro que o mundo é puramente paródico, quer dizer, cada coisa que se vê é a paródia de outra coisa, ou da mesma coisa sob uma forma decepcionante. (...) Por isso o chumbo é a paródia do ouro. O ar é a paródia da água. O cérebro é a paródia do equador. O coito é a paródia do crime".[23]

Voltemos, uma vez mais, aos objetos dispostos sobre a mesa de dissecação. Resta talvez indagar o sentido mais literal do encontro que ali se realiza. Porque, sabemos, na colagem surrealista os elementos podem ser reordenados "tanto para representar algo absolutamente diferente por meio de uma metáfora absolutamente nova quanto para, no novo arranjo, representar aquilo que já haviam representado".[24] Tendo em vista essa definição de Aragon, que possibilidades poderíamos vislumbrar no encontro de um guarda-chuva e uma máquina de costura?

Breton propõe, não sem certa ironia, que recuemos até a chave dos símbolos sexuais mais simples para compreender que a força da frase de Lautréamont "diz respeito ao fato do guarda-chuva só poder, neste caso, representar o homem, e a máquina de costura, a mulher (bem como, aliás, a maior parte das máquinas, com a única agravante de ser esta, como é sabido, frequentemente utilizada pela mulher com fins onanistas) e a mesa de dissecação, a cama, ela própria equivalente geral da vida e da morte".[25] Semelhante interpretação

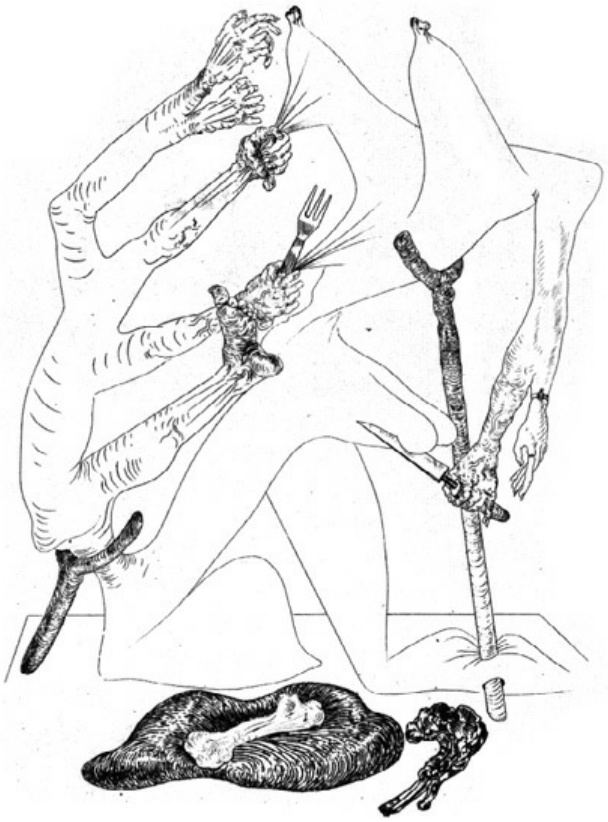
encontramos em Ernst, para quem esses objetos, uma vez retirados de seus contextos e reunidos de forma inesperada, "abandonarão por completo seu destino previsível e sua identidade, passando de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor".[26]

Na base dessas interpretações está a própria concepção de objeto surrealista que, fundada na noção de *dépaysement*, supõe a eclosão de significados completamente novos quando os objetos são deslocados de seu quadro habitual. Mas, ao sugerir que a combinatória dos *Chants de Maldoror* compõe uma representação do amor, Breton e Ernst fazem mais do que simplesmente reiterar o primado do *objet dépaysé* para reafirmar a supremacia do objeto amoroso na poética surreal. O encontro fortuito entre o guarda-chuva e a máquina de costura forneceria, assim, uma imagem da misteriosa atração que anuncia o amor, expressão modelar da ocorrência do acaso objetivo.

A exemplo do que acontece na criação da imagem poética, também os amantes estariam sujeitos às exigências do desejo que, "à procura do objeto de sua realização, dispõe estranhamente dos dados exteriores".[27] Por isso mesmo, o encontro amoroso figura, no surrealismo, como o paradigma perfeito da aproximação de duas realidades distantes: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades e dos destinos individuais, da qual resultaria o "absoluto novo, verdadeiro e poético" enaltecido por Ernst. Com efeito, os surrealistas não economizaram palavras na exaltação do amor, insistindo na supremacia desse encontro sobre qualquer outro, já que a fusão dos amantes lhes permitiria "engendrar o cosmos, da mesma forma como ele mesmo os engendrou um dia".[28]

Entende-se por que a justaposição de duas realidades distintas permanecia, para Breton, como a tarefa mais elevada que a poesia poderia pretender. Aos olhos dos surrealistas, a frase de Lautréamont representava a mais perfeita realização dessa tarefa, na medida em que o misterioso encontro entre a máquina de costura e o guarda-chuva vinha confirmar seus anseios de uma poesia na qual "as palavras fariam amor".

Que sentido buscar, contudo, na insólita aproximação entre o ato vital do amor e uma mesa destinada a retalhar cadáveres? Na verdade, esse objeto, de intensa significação, parece ter sido pouco lembrado na exegese surreal. É curioso, pois, que a mesa de dissecação tenha passado quase despercebida aos olhos afiados de um grupo completamente comprometido com o projeto de cortar, retalhar e examinar por dentro materiais de toda a espécie.



Salvador Dalí, ilustração para *Les chants de Maldoror* (1934).

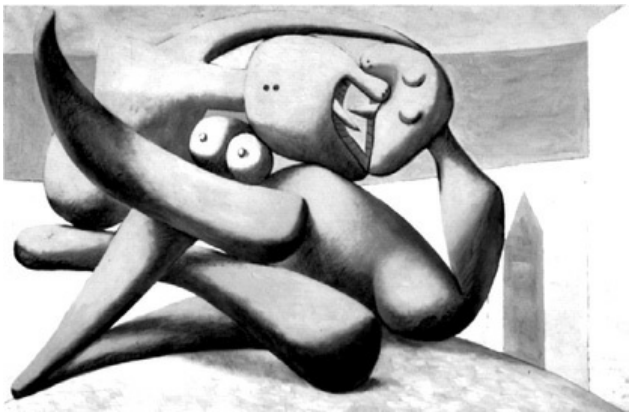
Diremos mais: esse silêncio talvez se deva a uma certa resistência. Embora a metáfora da dissecação transpareça reiteradamente nas diversas técnicas de colagem, o objeto, na sua literalidade, parece inadmissível para a consciência surreal: Ernst simplesmente o ignora; Breton o associa um tanto apressadamente a uma cama. Ora, admitindo-se a hipótese de um encontro destinado à atividade erótica, como conciliar a utopia feliz do amor sublime com a imagem sombria de uma mesa de dissecação?

Na proposta de Breton ela representaria a cama, "equivalente geral da vida e da morte", onde repousam dois corpos, homem e mulher, no momento do ato amoroso. O fato desses corpos se encontrarem sobre um objeto que expressa o sentido da vida e da morte parece indicar que a experiência ali levada a termo está profundamente ligada à consciência de finitude. Seria, então, essa mesa de dissecação uma medida do tempo?

Talvez sim, mas é preciso sublinhar: de um tempo concebido a partir do corpo, tendo no nascimento e na morte seus limites absolutos de começo e fim. Estamos distantes, pois, de qualquer tipo de enunciado abstrato sobre o tempo, em função de uma afirmação categórica da experiência singular que cada sujeito concreto testemunha na duração de sua vida. Nenhuma ilusão de universalidade tampouco: na matéria sensível de cada homem, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses.

Assim, se a consciência poética reivindicada pelo surrealismo decorre dessa experiência

particular do corpo — origem e paradigma da vida sensível —, então é possível dizer que ela se confunde com a própria ideia de finitude. Não seria lícito, portanto, desenvolvermos a interpretação de Breton tendo por base a ideia batailliana de que "o coito é a paródia da morte"?



Pablo Picasso, *Figures au bord de la mer* (1931).

> Bataille propõe que "o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites", inscrevendo a atividade erótica nos domínios da violência. À fusão dos corpos corresponde a violação das identidades: dissolução de formas constituídas, destruição da ordem descontínua das individualidades. Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo — de duração individual — amplia sua significação. A passagem da vida é, então, testada no seu termo final: "o sentido último do erotismo é a morte", conclui o autor de *L'érotisme*.[29]

Não é difícil perceber que a erótica dos surrealistas guarda visível distância da concepção de Bataille: os primeiros concebem a fusão dos amantes como ponto de partida da criação, ao passo que o segundo enfatiza seu caráter destrutivo. Com seu voto de fé no elevado ideal do amor único entre homem e mulher, o surrealismo circunscreve de forma clara os limites de sua abordagem: "o amor recíproco é o único de que nos ocupamos", confirmam os criadores do movimento.[30] Quando, no segundo *Manifesto*, Breton acusa Bataille de "baixo materialismo", afirmando que este só considera no mundo "o que existe de mais vil, de mais desencorajador e de mais corrompido", esses limites se evidenciam ainda mais,[31] e se repõem, como veremos adiante, na polêmica de ambos sobre o marquês de Sade: poético para o primeiro, sórdido para o segundo. Diante de tais diferenças, poderíamos imediatamente propor que a distância entre a erótica surreal e a erótica batailliana fosse medida pelo intervalo simbólico que separa uma cama de uma mesa de dissecação. Tal hipótese é, contudo, apressada.

Ao falar dos procedimentos surreais, Breton lança mão de um exemplo, no mínimo, inesperado. Revisitemos a passagem de seu prefácio à *La femme 100 têtes*: "A surrealidade será

aliás função de nossa vontade de *dépaysement* absoluto de tudo (e fica entendido que se pode chegar até a *dépayser* uma das mãos isolando-a de um braço, e que essa mão ganha na sua qualidade de mão, e também que, ao falar de *dépaysement*, nós não pensamos apenas na possibilidade de agir no espaço)".[32] Uma conclusão semelhante também é sugerida por Peñuela Cañizal ao comentar a famosa imagem de Breton formulada no primeiro *Manifesto* — "há um homem cortado em dois pela janela" —, observando que "a imagem surrealista, enquanto combinatória de signos, não se resume à união de duas realidades remotas: ela pode ser também, em termos de representação, a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa".[33]

Em outras palavras: entre o procedimento e a imagem abre-se uma zona turva de comunicação. Nesse sentido, poderíamos dizer que, para além mesmo das reservas de Breton e seus companheiros, a mesa de dissecação repousa no horizonte da consciência surreal, ainda que o grupo prefira, quase sempre, manter-se em silêncio sobre esse horizonte. Assim também, se é possível afirmar que o autor de *L'érotisme* está nas margens do movimento, não se pode dizer que ele esteja à margem deste. Voltaremos a isso. De momento, convém pensar Bataille na condição de fantasma, a excursionar por regiões que se constituem como extensões lógicas do surrealismo, mas impedidas de se manifestarem como tal por excederem o programa oficial do movimento.

Seria possível, então, tomarmos a mesa de dissecação como emblema desse excesso, *moto perpetuo* de Bataille? Mesmo sabendo que ele não se valeu da imagem de Lautréamont em suas reflexões, poderíamos considerá-la um objeto adequado para dramatizar sua concepção de erótica? A questão não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Embora a obra de Bataille insista em associar o erotismo à morte, estando profundamente comprometida com um imaginário do dilaceramento, as imagens de retalhamento do corpo que ela nos apresenta — e que surgem em *Les larmes d'Eros* como sua síntese exemplar — são, quase sempre, referidas a suplícios e sacrifícios.

Se consultarmos os dicionários, encontraremos no ato da dissecação um significado que efetivamente guarda muito mais afinidade com as técnicas surreais do que com a erótica de Bataille. "Operação pela qual se dividem metodicamente e se descobrem as diversas partes de um corpo organizado para o estudo de sua disposição e sua estrutura" —, diz o *Littré*. Trata-se também aqui de um jogo combinatório, com possibilidades múltiplas. É bem verdade que, conforme as descrições vão ficando mais técnicas, entram em cena termos mais próximos ao universo batailliano, como incisões, feridas ou alusões a objetos cortantes, porém sempre referidos a um corpo imóvel, petrificado, irremediavelmente apaziguado pela morte.

Em Bataille, ao contrário, é o corpo agonizante que ganha relevo. Quer revisitemos a orgia sangrenta das cenas finais de *Histoire de l'œil* ou a horripilante descrição da tortura de um

gibão em *L'œil pineal*, que fazem parte de seus primeiros escritos; quer tomemos as passagens de *L'expérience intérieure* sobre o calvário de Cristo ou a vasta iconografia sobre o tema do suplício reproduzida em *Les larmes d'Eros* — ambos trabalhos de maturidade —, constataremos que a obra batailliana se organiza fundamentalmente a partir de uma nostalgia do ato sacrificial.

André Masson, *Massacres* (1933).

Se o corpo agonizante, convulsivo e retorcido, prenuncia a morte, ele torna-se, paradoxalmente, a alteridade do corpo morto, imobilizado num vazio glacial. As imagens da agonia identificam-se ao êxtase e dela poderíamos dizer o mesmo que Bataille afirmou sobre o erotismo: "é confirmação da vida até na própria morte". Para esse corpo febril, inquieto, tremendo violentamente diante do abismo em que está prestes a ser lançado, dificilmente poderíamos propor a imagem de uma mesa de dissecação. Não: o objeto emblemático da erótica de Bataille é antes uma mesa de sacrifícios.

Arrisquemos, contudo, uma última aproximação. Num texto escrito no final da vida, Bataille nos dá uma chave importante para que tentemos, ainda uma vez, submeter sua erótica à imagem de Lautréamont. Em *Les larmes d'Eros*, publicado em 1959, há uma passagem na qual ele afirma que o período posterior a Sade e Goya assistiu a um expressivo declínio de violência: "é verdade que as guerras, no século XX, deram a impressão de um desencadeamento da violência. Mas, não importa a magnitude desse horror, esse desencadeamento foi medido, tornou-se a ignomínia perfeita através da disciplina!". Não se tratava, pois, de "afirmar que a natureza humana tornou-se finalmente mais dócil", mas de confirmar a racionalização da crueldade, que "ganhou em consciência o que perdeu em brutalidade cega".[34]

Diante do aperfeiçoamento das tecnologias da morte nos últimos séculos — da lâmina

infalível da guilhotina revolucionária, aos mecanismos industriais de "eliminação natural" que a geração de Bataille e de Breton testemunhou na Segunda Grande Guerra —, os antigos ritos sacrificiais só poderiam restar como nostalgia. O lento espetáculo do corpo agônico foi reduzido à produção programada de cinzas; os instrumentos de extermínio submeteram-se à lógica da produtividade. Em que pesem as resistências dos surrealistas e as nostalgias de Bataille, o século XX parece ter substituído definitivamente a mesa de sacrifícios por uma mesa de dissecação.

Man Ray, *Hommage à D.A.F. de Sade* (1933).

1 Paul Dermée, artigo publicado em *Le disque vert* (1925), citado por Perrone Moisés, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 63.

2 André Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme* (1934), citado por Nadeau, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15.

3 Breton dizia que sua geração devia a Lautréamont o "estado atual das coisas poéticas", fazendo eco a Soupault, e também a Pierre Reverdy, Paul Éluard, Max Ernst, Julien Gracq, Louis Aragon, René Crevel e outros que cultivaram o mito Ducasse-Lautréamont-Maldoror, conforme atestam os principais historiadores do movimento.

4Lautrèamont. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 743.

5Breton, André. "Exposition X..., Y.", *Point du jour*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 57-8.

6 Id., *Signe Ascendant* (1947), citado por Lima, Sérgio C. F. *Collage*. São Paulo: Massao Ono, 1984, p. 33.

7 Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, mar. 1918, citado por Chénieux-Gendron, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 72. Cumpre lembrar que, no início da década de 1920, Breton, Aragon e Soupault consideravam Reverdy o maior poeta francês vivo, atribuindo-lhe importância análoga à que tivera Mallarmé para os jovens literatos do final do século XIX.

8 "A surpresa", diz Apollinaire em 1917, "é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa,

que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam...". Apollinaire, Guillaume. "L'esprit nouveau et les poetes", *Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II. Paris: Gallimard, 1991, p. 951.

9Breton, André. "Imagem" (verbete, 1938), *Diccionario del surrealismo*. Trad. Moguel Haslam. Buenos Aires: Ediciones Renglón, 1987, p. 50.

10Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1986, p. 82.

11Breton, André. "Manifeste du surrealisme", *Œuvres complètes*, v. I. Paris: Gallimard, 1988, p. 337.

12 O relato dessa sondagem, acompanhado de reflexões sobre seus resultados, encontra-se em Breton, André. *O amor louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971, p. II.

13 "Le cendrier Cendrillon" em francês, jogando com "cendre" (cinza), raiz de ambas as palavras.

14 Ver Chénieux, Jacqueline. *Le surréalisme et le roman*. Lausanne: L'Age d'homme, 1983, pp. 160-4, e *O surrealismo*, op. cit., p. 96.

15Ernst, Max. *Escrituras*. Trad. Pere Gimferrer e Alfred Sargatal. Barcelona: Polígrafa, 1982, p. 26.

16Spies, Werner. Catálogo da exposição *Max Ernst — bücher und grafiken*. Trad. Marcelo Kahns. Estugarda: Dr. Cantz'sche Drukerei, 1991, p. 7.

17Ernst, Max. *Escrituras*, op. cit., pp. 189 e 198.

18 Id., ibid., p. 44.

19 Breton cria um efeito de colagem quando copia uma notícia de jornal, deslocando apenas o nome de uma pessoa e substituindo-o pelo de Apollinaire; o procedimento guarda grande proximidade com o *ready-made* de Duchamp. Também é possível perceber marcas desse processo em *Aurora*, de Michel Leiris — que insere em seu texto a narrativa de sonhos anotados antes de escrevê-lo —, ou na apologia do plágio que encontramos em Lautréamont, inspirando Aragon em *Le paysan de Paris*. Para uma análise da colagem surrealista, consultar Cañizal, Eduardo Peñuela. *Surrealismo — Rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, Série Documentos, 1986. Quanto à generalização desse processo e suas variantes literárias, ver Chénieux, Jacqueline. *O surrealismo*, op. cit., pp. 80-1 e 201-2.

20 Não é nosso objetivo aqui repertoriar exaustivamente essas variantes, mas simplesmente explicitar o processo da colagem como desdobramento da frase de Lautréamont. René Passeron enumera trinta e cinco técnicas que considera variações da colagem de Ernst, em *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Gallimard, 1968, pp. 193-7. Sobre o método paranoico crítico como extensão dos procedimentos de Ernst, ver Béhar, Henri e Carassou, Michel. *Le surrealisme*. Paris: Librairie Génerale Française, 1992, p. 407.

21 André Breton, citado por Nadeau, Maurice. *História do surrealismo*, op. cit., p. 139.

22 As palavras são de Walter Benjamin: "Desconfiança pela sorte da literatura, pela sorte da liberdade, pela sorte da humanidade europeia, mas antes de mais nada desconfiança, desconfiança e desconfiança de qualquer entendimento: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos". Em "O surrealismo", *Os Pensadores — Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Trad. Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 84.

23Bataille, Georges. "L'anus solaire", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 81.

24 Conforme Aragon, citado por Chénieux, Jacqueline. *O surrealismo*, op. cit., p. 80.

25 André Breton citado por Dupuis, Jules-François. *História desenvolta do surrealismo*. Trad. Silva de Viseu. Lisboa: Antígona, 1979, p. 94.

26Ernst, Max. *Escrituras*, op. cit., p. 199.

27 André Breton, citado por Nadeau, Maurice. *História do surrealismo*, op. cit., p. 144.

28Benayoun, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris: Pauvert, 1965, p. 177.

29Bataille, Georges. "L'érotisme", *Œuvres complètes*, t. X. Paris: Gallimard, 1987, pp. 129 e 143.

30Breton, André e Éluard, Paul. "Amor" (verbete), *Diccionario del surrealismo*, op. cit., p. 6. Uma ressalva se faz necessária nesse sentido: a erótica surrealista aqui identificada ao "amor sublime", embora exaustivamente formulada por Breton, Péret, Éluard, Aragon e outros, não é hegemônica entre os participantes do movimento. Vale lembrar concepções mais perversas como a de Robert Desnos, que em *La Liberté ou l'Amour!* cria um "Clube de Bebedores do Esperma" bem mais próximo do jogo libertino do marquês de Sade que da aspiração de amor eletivo de Breton.

31Breton, André. "Second manifeste du surréalisme", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 824.

32 Id., "Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst", *Point du jour*, op. cit., p. 63.

33Cañizal, Eduardo Peñuela. *O surrealismo — Rupturas expressivas*, op. cit., pp. 94-5.

34Bataille, Georges. "Les larmes d'Eros", *Œuvres complètes*, t. X, op. cit., pp. 620-1.

Capítulo III

O CORPO FRAGMENTADO

> "Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'ánagrammes sans fin, ses contenus véritables."
>
> Hans Bellmer, *L'anatomie de l'image*

Lê-se num texto de Marinetti, publicado em 1912: "A mão que escreve parece separar-se do corpo e prolongar-se em liberdade bem distante do cérebro, que também se separa do corpo, que por sua vez parece tornar-se aéreo e observar, bem do alto, as frases inesperadas que saem da caneta".[1] Essas palavras poderiam perfeitamente descrever o processo de *dépaysement* que Breton ilustra com semelhante imagem da mão separando-se do braço, e que supõe, numa escala ampliada, a decomposição de uma integridade física. Que essa passagem figure em *A batalha de Trípoli*, relato inspirado na temporada do autor no *front* líbio, só torna mais densas as relações entre o imaginário literário do modernismo e a experiência da guerra.

As palavras de Marinetti supõem, *avant la lettre*, um modo de escrever paralelo ao automatismo surrealista. As "frases inesperadas que saem da caneta" prenunciam as "frases que batem contra a vidraça" a que Breton aludiria no manifesto de 1924. Em ambos os casos assiste-se a um processo no qual a consciência de si é dispersada em proveito de uma experiência autônoma da mão que escreve, o que também guarda semelhanças com a conhecida expressão de Tzara, "o pensamento se produz na boca". Mas a passagem não deixa dúvidas: para que tal experiência possa ocorrer, o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do "espírito moderno". Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma complexa transformação da mentalidade europeia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade.

De início, diz McFarlane, a ênfase recaiu sobre a fragmentação, o rompimento e a progressiva desintegração dos sistemas meticulosamente elaborados durante o século XIX: as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava. A cultura tradicional sofria um colapso e as tentativas que se seguiram a esse período inicial, no sentido de recompor as relações com vistas a uma nova ordem, só fizeram reiterar o forte sentimento de desordem e caos que se instalara na consciência europeia. Nenhum inventário do

universo parecia estar à altura do fenômeno de seu estilhaçamento.

Para grande parte dos artistas e dos intelectuais do período a sensibilidade era, por excelência, de transição. Mas não se chegava a lugar nenhum: o espírito moderno concentrava-se nos pontos de passagem e, paradoxalmente, fixava-se num estado de permanente suspensão. Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradouras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação: uma sensação de fluxo, "coisas correndo juntas em sentidos muitas vezes contrários aos ditames do simples bom-senso (embora bastante familiares em sonhos) pareciam as únicas capazes de auxiliar na compreensão de certos fenômenos desconcertantes da vida contemporânea, de outra forma inexplicáveis".[2] As formas de sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero.

"Uma folha que cai" — bastava isso para que Strindberg registrasse um nível "mais real" da realidade, como propôs no *Sekundenstil*, em que tentava decompor em sucessivos instantes fragmentários os fatos mais corriqueiros da vida. Com efeito, a fragmentação foi a base da estratégia dramática que lhe rendeu o título de porta-voz da geração modernista. Já em seu prefácio a *Senhorita Júlia*, de 1888, ele afirmava rejeitar categoricamente as noções oitocentistas sobre as personagens teatrais fixas, e postulava a criação de "personagens incertas, desintegradas, vivendo num período de transição": os protagonistas de seus dramas deveriam ser "aglomerados de estágios passados e presentes da civilização, pedaços tirados de livros e jornais, retalhos de humanidade, trapos e farrapos de tecidos finos, remendados como a alma humana".[3]

Quase três décadas depois se ouviria Apollinaire dizer que "um lenço que cai" — segundo o manifesto *L'esprit nouveau* de 1917 — "pode significar uma alavanca com a qual o poeta erguerá todo o universo...".[4] Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o insignificante, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.

Pablo Picasso, *Femme en chemise assise dans un fauteil* (1913).

Como todo grande movimento de transformação da consciência e da sensibilidade coletiva, o modernismo foi um empreendimento longo e marcado por constantes mutações. Há, nele, tantas contradições, variantes, e tendências intercruzadas que se torna impossível expressar essas mudanças numa série única de termos ou numa periodização rígida. Seus historiadores, contudo, tendem a considerar duas grandes forças, que alguns preferem definir pelos períodos imediatamente anteriores e posteriores à Grande Guerra.

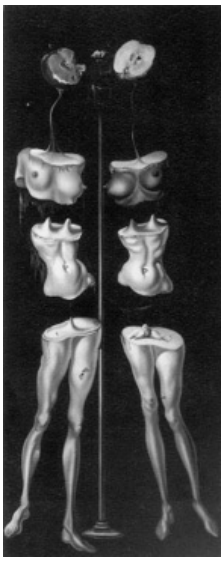
O primeiro momento foi marcado por um certo otimismo diante da crise: depositava-se grande esperança nos processos de destruição — o que gerava o forte entusiasmo em relação à guerra — e professava-se uma crença na energia vital da violência. A exemplo de Apollinaire, o "poeta-artilheiro" que exaltava o caos bélico, diversos autores da época passaram a considerar-se "soldados da vanguarda", armados para "destruir o museu morto da civilização".[5] Com esses ideais em mente, elevavam a destruição a ato de criação: dela resultaria a experiência ousada da consciência e das formas de expressão que anunciavam o novo, utopia maior de toda uma geração de artistas.

Com o fim da guerra, a atmosfera otimista de experimentalismo foi substituída por uma sensação de vazio e fragilidade. As imagens de destruição e decomposição que restaram numa Europa dilacerada pela violência excederam as expectativas do projeto modernista, engendrando um clima de angústia e de desconfiança em relação à modernidade. Se a

obsessão com o espírito novo intensificou-se, ela foi movida menos pelo entusiasmo e inquietação iniciais do que pela consciência sombria de uma crise que se tornara evidente em todo o mundo: "o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante agora surgia apenas como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo pós-guerra".[6]

Essas duas forças, muitas vezes testemunhadas num mesmo momento histórico, representam talvez os pontos extremos que delimitam a aventura modernista. O tema é demasiado amplo e complexo, e seu desenvolvimento implicaria uma série de desdobramentos.[7] Importa aqui realçar que, de um ponto ao outro, quer na versão solar do deslumbramento inicial, quer na versão noturna dos anos que se sucederam ao armistício, o modernismo teve como base um princípio que seus exegetas diagnosticam em uníssono como fragmentação do espírito moderno, remetendo à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente.

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano.



Salvador Dali, sem título (1942).

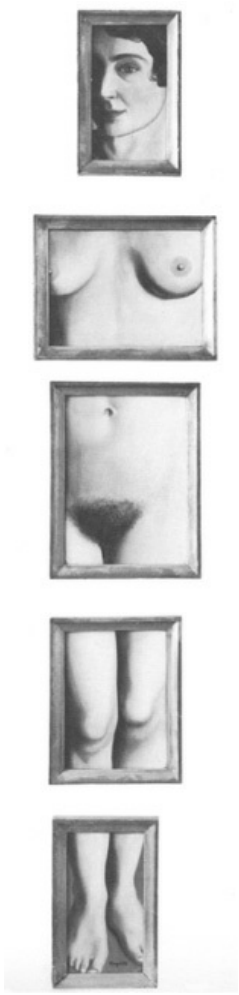
"A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia" — afirmava Dali no artigo "As novas cores do sex-appeal espectral", publicado na revista

Minotaure, no qual propunha o primado do corpo desmontável na estética e na erótica.[8] Se essas palavras só foram publicadas em 1934, o projeto que elas encerram já vinha sendo testado há décadas, como vimos, pelo menos desde o momento em que os intuitos dos jogos combinatórios da linguagem passaram a se estender também à imagem do corpo, estabelecendo um nexo entre a paródia e a decapitação.

Ainda que a proposta de Dali seja bem menos nova do que ele ousa admitir em seu artigo, ao menos ela tem o mérito de sintetizar todo um empenho de decomposição do corpo humano, que marcou parte expressiva da estética modernista desde seus primórdios. E a palavra "decomposição", nesse caso, poderia ser entendida no duplo sentido de separação e de desaparecimento, supondo respectivamente alteração e morte. Bataille é categórico nesse sentido: atribuindo às artes modernas um poder de "alterar os objetos com uma violência até então desconhecida", ele afirma que "de uma forma demasiado brusca elas colocaram em cena um processo de decomposição e destruição que não teria sido, para muitas pessoas, muito menos penoso do que a visão de um cadáver em estado de decomposição".[9]

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também "em pedaços".

Destrói-se a forma humana, desumaniza-se a arte. Em 1925, Ortega y Gasset publica um ensaio sobre a estética moderna com o expressivo título de *A desumanização da arte*. Mais que um ensaio crítico, o texto é uma espécie de manifesto em defesa da busca empreendida pelos artistas e escritores modernistas, no sentido de retirar o homem do centro da cena universal em que parecia ter sido colocado desde o Renascimento. Ortega toca frontalmente nos dois pilares que a estética modernista havia eleito para demolir: o realismo e o humanismo.



René Magritte, *L'évidence éternelle* (1930).

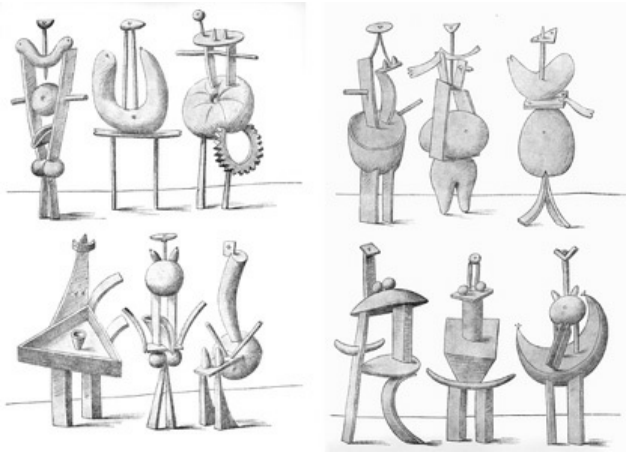
"Estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização" — defende o autor, buscando mostrar que o artista moderno caminhava contra a realidade na medida em que se propunha decididamente a deformá-la, romper seu aspecto humano, enfim, desumanizá-la. Assim, continua ele, "na nova arte atua evidentemente esse estranho sentimento iconoclasta e seu lema bem podia ser aquele mandamento de Porfírio que, adotado pelos maniqueus, tanto combateu Santo Agostinho: *omne corpus fugiendus est*. E é claro que se refere ao corpo vivo. Curiosa inversão da cultura grega, que foi em sua hora culminante tão amiga das formas viventes!".[10]

A ideia de desumanização — que, neste caso, significa desantropomorfização — poderia, a princípio, sugerir uma negação do corpo humano (como insinua o mandamento citado: "fugir de tudo o que é corpóreo") em função de aspectos mais espirituais ou abstratos. Todavia, ainda que a tese de Ortega seja efetivamente uma defesa da arte abstrata, a hipótese é apressada, podendo levar a equívocos de interpretação.

Vale lembrar, para ficarmos no exemplo mais célebre, o quadro de Picasso que

revolucionou a arte em 1907, *Les demoiselles d'Avignon*. Numa total desconsideração pela anatomia realista, pelas leis de composição e perspectiva do passado, Picasso pintou cinco mulheres nuas numa compacta estrutura plástica composta por losangos e triângulos, introduzindo planos e elementos inesperados, alguns deles inspirados em esculturas ibéricas arcaicas e máscaras africanas. A perspectiva múltipla do quadro dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte. *Les demoiselles* foi, como observou Sevcenko, um "atentado de desestabilização da linguagem", desvelando o ilusionismo por meio do qual a arte inoculava valores na sociedade.[11]

A tela de Picasso inaugurou o grande afastamento da representação tradicional da forma humana e fixou um marco na ruptura de que fala Ortega y Gasset. "Pintar um homem que se pareça o menos possível com um homem" — seria esse o projeto do artista moderno: "em sua fuga do humano não lhe importa o termo *ad quem*, a fauna heteróclita a que chega, como o termo *a quo*, o aspecto humano que destrói".[12] O interesse pela anatomia humana era, portanto, proporcional ao desejo de destruí-la. Mas esse desejo era intenso e inesgotável; por isso, *Les demoiselles d'Avignon* — que Apollinaire definiu como "crepúsculo da realidade" — marcava o início da obstinada exploração de um continente até então confinado aos limites das descrições realistas e das representações figurativas. Essa exploração, exaustivamente teorizada nos anos 1930 — quando ganha aquela evidência própria dos processos que vivem sua fase terminal —, resultou num corpo totalmente desprovido de dimensões estáveis. Um corpo em crise.



Pablo Picasso, *Une anatomie* (1933).

Um mundo em crise: por volta dos anos 1930, diria Breton na sua cautelosa advertência à reedição do segundo *Manifesto*, "os espíritos perspicazes se aperceberam do retorno próximo e inelutável da catástrofe mundial".[13] A década se iniciava com a longa série de convulsões econômicas, sociais e políticas que pareciam estender-se por todo o planeta, gerando uma

profunda crise na consciência ocidental. Se tal sentimento já havia se instalado na sensibilidade europeia pelo menos desde o final da Primeira Grande Guerra, ele adquiria agora uma evidência cada vez mais perturbadora. A geração surrealista respondeu ao momento anunciando "uma crise fundamental do objeto".

"Cache-toi, objet" — provocante e irônica, a palavra de ordem de Maldoror denunciava, já no final do século XIX, o utilitarismo reinante na economia moderna, que reduzia todos os objetos a um uso previamente estabelecido. O objeto industrial, percebido nos seus primórdios como garantia de um progresso indispensável à conquista da natureza, passava a ser considerado perverso, por balizar a vida humana de acordo com as normas da produtividade capitalista. No entre guerras, a consciência dessa situação ampliou-se entre certos artistas e intelectuais, levando-os a um crescente pessimismo diante de um mundo que se mecanizava mais e mais. Para estes, a produção vertiginosa de mercadorias culminara com o aparecimento dos objetos bélicos introduzidos na guerra, não lhes deixando outra alternativa senão repetir as palavras de Lautréamont: "Cache-toi, objet".

Se o primeiro *Manifesto* almejava situar-se numa perspectiva resolutamente atemporal, colocando a experiência onírica como fundamento único da arte, o segundo tentava inscrever o surrealismo na história de seu tempo, buscando responder às interrogações sobre a crise da civilização ocidental que a guerra havia legado. Publicado em 1930, o segundo *Manifesto* proclamava a urgência de um retorno ao concreto, insistindo no projeto de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos. Para tanto, Breton defendia um retorno à unidade profunda da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo: "tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente".[14] Esse ponto, Breton já havia reconhecido em *L'amour fou*, era o desejo.

Estava aberto o caminho para o surgimento dos primeiros objetos surreais: se o produto industrial era determinado por sua finalidade externa e reduzido à sua definição funcional, o surrealismo, inversamente, buscava interromper a circulação normal da mercadoria para liberar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo. De um lado, a afetividade do artista viria dotar o objeto exterior de um novo sentido; de outro, a subjetividade do suposto inventor seria incorporada à realidade exterior. A intenção era de perverter o bom uso dos produtos cotidianos que, esvaziados de sua utilidade habitual, passariam a expressar um novo valor.

O projeto já havia sido realizado por Marcel Duchamp, que inventara o *ready-made* na década de 1910: tratava-se de um objeto achado pronto, mas escolhido e assinado pelo artista. Porém, a estratégia surreal não se resumia à mera atividade negadora e irônica das

vanguardas dadaístas, fundamentalmente comprometidas com o propósito de contestação da obra de arte. Ao proclamar a primazia do objeto *dépaysé*, os surrealistas reiteravam a intenção inventiva de transfigurar o real: fosse o que fosse — virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem —, o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo.[15]

Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (1920).

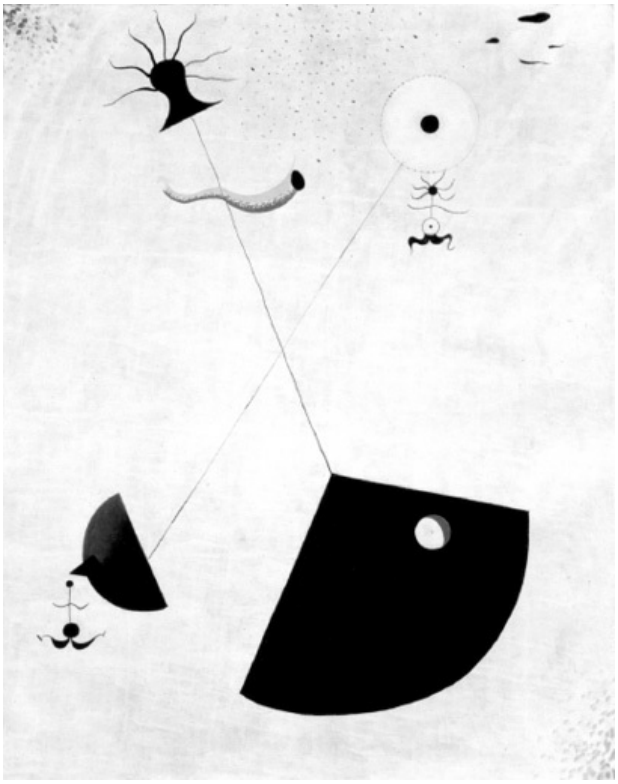
Inventar um objeto implicava, a princípio, escondê-lo. O primeiro passo foi dado por Man Ray, que, em 1920, se propôs a ocultar nada menos que o objeto-referência do surrealismo: utilizando lona e barbante, ele empacotou uma mesa de dissecação em que se encontravam um guarda-chuva e uma máquina de costura. *O enigma de Isidore Ducasse*, também chamado de *Objeto desconhecido embrulhado num pano*, evocava uma simbologia da ambivalência: a exemplo do que ocorre com a figura da Salomé finissecular, o véu que serve para ocultar as coisas, fazendo-as desaparecer, não passa às vezes de um álibi para colocá-las em evidência. O objeto criado por Man Ray sugeria uma mortalha cobrindo um cadáver, da mesma forma como insinuava a preservação do que estava escondido, jogando simbolicamente com o binômio vida e morte. Essa ambivalência lançava o observador para um campo fantasmático, obrigando-o a atravessar o objeto para conhecê-lo mais profundamente.

No limite, tal ambiguidade estaria inscrita em todo objeto, cuja visão primeira poderia sempre circunscrever apenas uma aparência, ocultando imagens mais profundas. A conferência *Situation surréaliste de l'objet*, proferida por Breton em 1935, insistia nesse ponto: a verdadeira visão só seria dada para quem visitasse a noite secreta das coisas, onde se revelaria "o jogo das contradições". O visível tornava-se, dessa forma, apenas uma das possibilidades do objeto. Não é de estranhar, portanto, que o imenso inventário surrealista tenha dado especial destaque aos objetos ocultos, perdidos, desaparecidos ou mesmo ausentes.

O mais famoso deles talvez tenha sido a "faca sem lâmina nem cabo", que constava na lista de instrumentos absurdos criado por Lichtenberg no final do século XVIII. Abolidos os dois elementos que constituíam o objeto, só lhe restava o nome, lançando a imaginação a uma inquietante falta de sentido. Com efeito, no almanaque de Goettingen, o escritor alemão esclarecia seu propósito de "procurar ver em cada coisa aquilo que pessoa alguma jamais havia visto ou imaginado".[16] Seguindo-lhe o exemplo, os surrealistas insistiam na resistência das coisas ausentes, fosse a falta de roupa do rei no conto de Andersen, a falta do pênis na mulher, ou mesmo o "*Buffet* do Catalão" que desaparecera no quadro homônimo de Picasso.

O objeto ausente evocava o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiria o estatuto absoluto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas. Foi precisamente nesse ponto que Walter Benjamin reconheceu a revelação profana da descoberta dos surrealistas no sentido de "dominar esse mundo dos objetos e das coisas".[17]

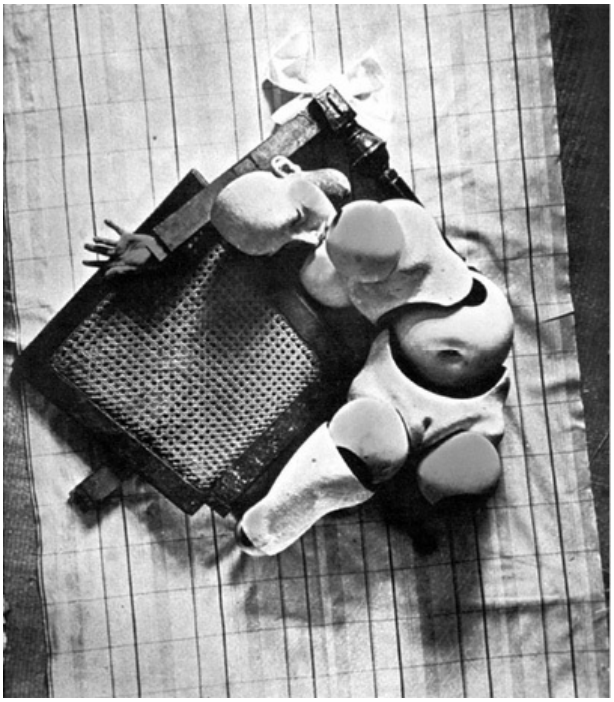
Em 1928, Miró criou um quadro-objeto intitulado *A dançarina espanhola*, que consistia em uma tela virgem onde estavam colados um alfinete de chapéu e uma pluma. Suprimindo os elementos da linguagem pictural, a tela sem pintura à qual haviam sido incorporadas as imagens mais típicas de uma dança espanhola, convidava o espectador a repensar a hierarquia dos objetos e reconsiderar sua equivalência. A mulher não precisava mais ser descrita para aparecer, suntuosa e radiante, no centro daquele mundo transparente que a projetava como objeto do desejo. Dessa forma, Miró realizava uma construção do imaginário, tal como havia imaginado Breton ao observar que "a exigência do desejo à procura do objeto de sua realização dispõe estranhamente os dados exteriores, procurando egoisticamente conservar deles somente aquilo que pode servir à sua causa".[18] Ausente, o objeto se revelava na condição de fantasma, devolvendo o desejo a sua origem para realçar sua potência imaginária.



Joan Miró, *Maternité* (1924).

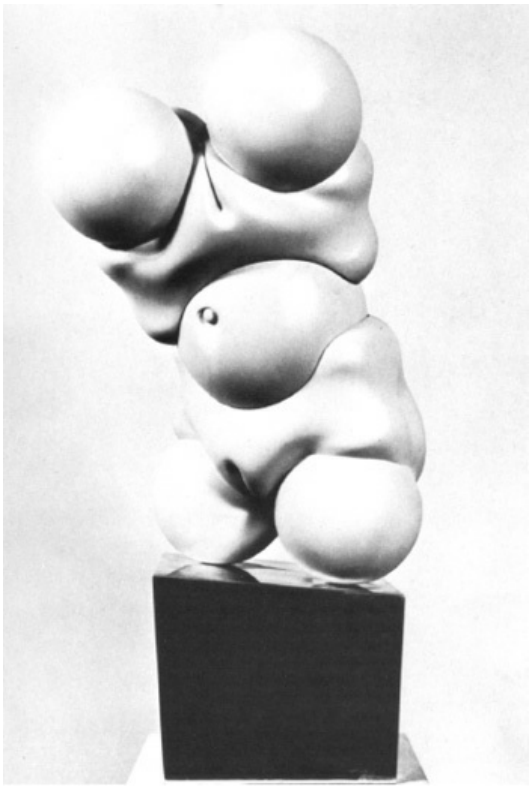
Ora, nenhum objeto parecia ser mais suscetível a essa potência que o corpo humano, esse "misterioso teatro em que se elaboram todos os intercâmbios, tanto materiais quanto intelectuais ou sensíveis, entre o interior e o exterior", segundo Michel Leiris.[19] Erotizado, transfigurado pelo prazer ou pela dor, o corpo do desejo tornava-se irredutível à sua forma natural, repondo sem cessar as relações entre a imaginação e a realidade. Ninguém o disse melhor que Paul Éluard, numa síntese poética: "Autour du lit fatal, chaque objet est nouveau".[20]

O mesmo número da revista *Minotaure* que anunciava a "mulher desmontável" de Dali trazia as fotografias de uma boneca criada por Hans Bellmer, sob o título "Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada". A *Boneca* era uma menina reconstituída depois de dilacerada: feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada, careca ou com a cabeça oculta por uma boina, o sexo nu ou encoberto por uma rosa, os pés fixados no meio das costas ou as pernas surgindo do prolongamento dos braços, seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto. A "menina desarticulada" de Bellmer não era uma escultura, tampouco uma *marionnette*, mas um objeto provocante, como ele mesmo a definiu no prefácio aos *Jeux de la poupée*, poemas em prosa de Paul Éluard inspirados na sua criação.



Hans Bellmar, *La poupée* (1936).

"O corpo, assim como aparece no sonho — escreveu Bellmer, ainda nesse prefácio — pode deslocar caprichosamente o centro de gravidade de suas imagens. Inspirado por um curioso espírito de contradição, ele superpõe a algumas delas o que suprime em outras, a imagem da perna por exemplo, sobre a do braço, ou a do sexo sobre a axila, para realizar condensações, provas de analogias, ambiguidades, jogos de palavras, estranhos cálculos de probabilidade anatômicos".[21] O artista condensava nessa passagem os temas abordados posteriormente em *L'anatomie de l'image*, que se transformaram no *leitmotiv* de toda a sua obra: a busca de um equivalente plástico para o "inconsciente físico"



Hans Bellmar, *La poupée* (1936).

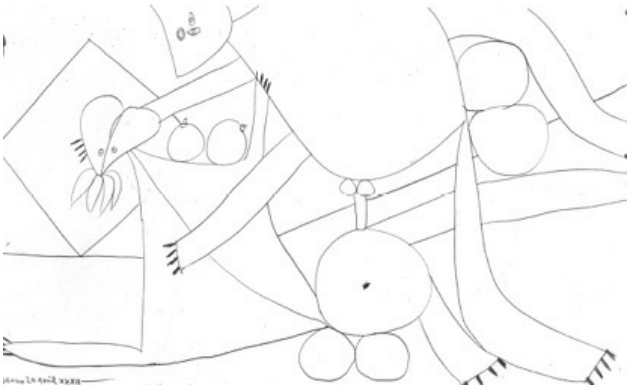
Criado o primeiro protótipo, Bellmer passou a desenvolver nos anos seguintes outra série de bonecas, estas articuladas a partir de uma "esfera de ventre", objeto central em torno do qual se poderiam multiplicar diversos cenários anatômicos. Isso lhe permitia transpor os limites naturalistas do primeiro protótipo, para conceber uma criatura com dois ventres ou dois pares de pernas, lembrando uma ampulheta reversível ou um animal tentacular. A articulação em esferas dava-lhe a garantia de flexibilidade, permitindo à boneca uma mobilidade absoluta e revelando as inúmeras analogias que o corpo encerra: esfera dos joelhos, do ventre, das nádegas, dos seios, cada qual evocando a outra. Era justamente essa dinâmica de reversibilidade que caracterizava o objeto provocante: graças às suas partes móveis ou desmontáveis ele podia ser modificado indefinidamente.

A *Boneca* representava, pois, o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações, os devaneios anatômicos de Bellmer buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação. Com isso, ele libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar os "anagramas do corpo". Porém, bem mais que simples jogos combinatórios, os anagramas que estão na base da morfologia de Bellmer representavam um método de exploração das possibilidades físicas do ser humano, atenta às sensações simultâneas do corpo, para dele

oferecer "uma imagem mais verossímil".

"O objeto idêntico a si mesmo perde a realidade" — observava o desenhista em *L'anatomie de l'image*: "um pé feminino, por exemplo, só é **real** se o desejo o tomar fatalmente por um pé".[22] A frase sintetiza não só um princípio fundamental da obra de Bellmer, mas também, de certa forma, o imaginário surreal sobre a anatomia humana. Ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos. Nos versos de "L'union libre", Breton celebrava a mulher amada fragmentando cada um de seus órgãos e conferindo autonomia aos pedaços, para que cada qual pudesse, segundo as palavras de Bellmer, "viver triunfalmente sua própria vida".[23]

O gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia, para penetrar no "domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais".[24] Daí que uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo.



Pablo Picasso, *Accouplement* (1933).

Daí também a admiração intensa que Sade suscitou em grande parte dos escritores e artistas da época: o que lhes interessava na obra sadiana, para além da inspiração delirante, era a fúria do desejo e o poder de agressão que ela traduzia e que excedia, em muito, os limites da composição literária.

O projeto de decomposição orgânica não se reduzia, contudo, à fragmentação; era testado em diversas direções e, muitas vezes, conduzido a seu ponto terminal. Entre as diversas expressões surrealistas sobre a instabilidade do corpo do desejo, uma das mais intensas está num conto de Louis Aragon. *Paris la nuit* — inicialmente intitulado *Les plaisirs de la capitale* — narra as aventuras tumultuosas de um jovem que, durante uma noite, vagueia pela cidade

em busca de prazeres. A trajetória do personagem é exemplar: ele começa por duvidar de seus limites corporais, em seguida de sua pele, e assim vai progressivamente, até que por fim se vê destituído do próprio corpo. Da mesma forma, o narrador também é destituído de si mesmo, agarrando-se tanto a enunciados universais e irônicos, quanto a divagações furtivas, flutuando na embriaguez do álcool e do sexo, diante de um leitor convidado a partilhar com ele os corpos e as palavras, os prazeres e a filosofia.

De bordel em bordel, de orgia em orgia, o personagem vai sendo conduzido em direção a um demônio ambíguo que, invertendo o pacto faustiano, pede-lhe o corpo, e não a alma, em troca de novos prazeres. Realizado o contrato, o jovem abandona-se a delícias carnais e, quanto mais intensas as experiências por que passa, maior a sensação de perda de si. Por fim, terminada a noite de loucuras, ele desperta, ainda sob efeito do álcool, com as palavras de um *garçon* que gentilmente lhe comunica: "O demônio? Ele partiu, senhor, levando consigo vosso corpo".[25]

Do corpo fragmentado ao corpo ausente — a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chegava então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta.

Numa carta a Breton, Antonin Artaud dizia que "o homem não deveria pensar-se como revolucionário apenas no plano social, mas acreditar e sobretudo sê-lo no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico". Ou, como diria André Masson mais tarde, "era preciso se fazer uma ideia física da revolução".[26] Para Artaud, tornava-se urgente a tarefa de encontrar o espaço corporal da liberdade e, para tanto, era preciso primeiro colocar o homem a nu: "nada de boca, nada de língua, nada de dentes, nada de laringe, nada de esôfago, nada de estômago, nada de ventre, nada de ânus".[27]

A anatomia do desejo foi buscar as matrizes de suas metamorfoses nas imagens do prazer e da dor. Ou, numa só palavra: no êxtase. No decorrer da década de 30, essa palavra adquiriu intensa significação e foi incessantemente evocada pela geração de escritores e artistas que participavam de revistas como a *Minotaure* e a *Documents*, especialmente empenhadas em expressar e discutir as transfigurações do corpo humano. Nenhuma outra evidência parecia testemunhar melhor essas metamorfoses que o fenômeno do êxtase.

Antes de mais nada, tratava-se de atentar para a dimensão física de toda e qualquer atividade humana, como alertara insistentemente Artaud. As ideias deveriam ser testadas na

carne; mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo eram efetivamente considerados "órgãos pensantes",[28] e qualquer pensamento que deixasse de levar isso em conta estaria confinado aos limites do idealismo. "O gênio é uma manifestação extravagante do corpo" — já afirmara Arthur Cravan, poeta e pugilista, num manifesto publicado em 1914.[29]

Decorria daí a importância conferida à própria experiência corporal da escrita, da pintura, da fala. No prefácio a *Le libertinage*, Aragon sublinhava a relevância da aprendizagem física da escrita para a realização posterior de seus textos literários, recordando as sensações experimentadas na época das primeiras garatujas. Em *L'amour fou*, Breton expressava semelhante sentimento, estendendo-o ao campo do gozo estético: "Confesso, sem o mínimo acanhamento, a minha profunda insensibilidade perante espetáculos da natureza e obras de arte que, à primeira vista, não me suscitem aquela emoção física cuja sensação mais característica é a de uma pena de vento a latejar-me nas têmporas, capaz de me provocar um verdadeiro arrepio".[30] Entre essa emoção física e o efetivo prazer erótico só existiria, segundo o autor, uma diferença de grau.

Essas sensações pareciam ganhar em intensidade quando o corpo era submetido a pressões ainda mais severas. Lê-se logo no primeiro parágrafo do *Diário de um gênio*, de Salvador Dali: "Para escrever o que vai se seguir, estou usando pela primeira vez sapatos de verniz que nunca consegui utilizar durante muito tempo, porque são horrivelmente apertados. Em geral, calço-os exatamente antes de começar uma conferência. A pressão dolorosa que eles exercem em meus pés acentua ao máximo minhas capacidades oratórias. Esta dor fina e massacrante faz com que eu cante como um rouxinol ou como um desses cantores napolitanos que usam, eles também, sapatos apertados demais. A vontade física visceral e a tortura penetrante provocada por meus sapatos de verniz obrigam-me a fazer jorrar das palavras verdades condensadas, sublimes, generalizadas pela suprema inquisição da dor suportada por meus pés".[31]

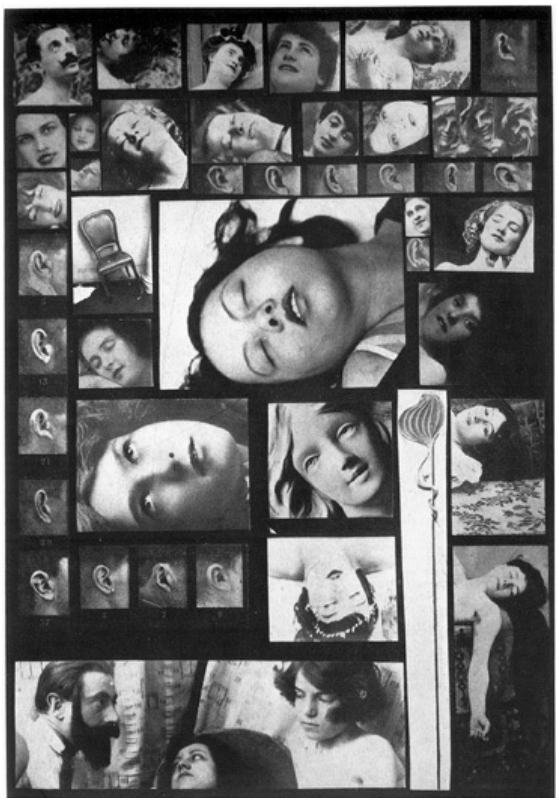
A consciência dos resultados produzidos por essa vontade física visceral era compartilhada por diversos contemporâneos de Dali.[32] Se as sensações do corpo passavam a ser consideradas determinantes para o ato de criação, isso se devia fundamentalmente à obstinada busca desses artistas no sentido de intensificar a consciência através das manifestações orgânicas, levando em conta sobretudo as alterações mais bruscas do ser, expressas primordialmente na matéria.

O êxtase dava, portanto, a chave para essa ampliação da consciência. Mais que isso: fornecia-lhe as imagens do corpo transfigurado. Em 1928, os surrealistas realizaram uma comemoração do cinquentenário da histeria, que Breton e Aragon qualificaram como "a maior descoberta poética do século XIX". A histeria, divulgada pelos trabalhos de Charcot,

constituiu o ponto de partida das pesquisas de Freud, cuja teoria teria decorrido da atenção particular que ele e Breuer voltaram para o famoso "caso Anna O.". Não era contudo o enfoque terapêutico que interessava aos surrealistas, e sim as "imagens passionais infinitamente inquietantes" que deveriam retirar a histeria do domínio patológico para transformá-la em "meio supremo de expressão".[33]

Definida como doença complexa e proteiforme, a histeria caracterizava-se principalmente por perturbações orgânicas de origem psicológica. As desordens funcionais nela observadas manifestavam-se fisicamente: rigidez muscular, suspensão dos movimentos involuntários, insensibilidade dos membros, vertigens e, sobretudo, convulsões. O corpo erotizado e convulsivo das histéricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer, assim como nos objetos e desenhos de Bellmer, o inconsciente físico.

As internas do sanatório La Salpêtrière encarnavam, aos olhos dos surrealistas, o tipo perfeito de subversão poética por eles almejada. Com efeito, as fotos publicadas na revista *La révolution surréaliste* por ocasião do cinquentenário da histeria, sob o título "As atitudes passionais em 1878", traziam imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas, em estado de graça, fúria ou terror. Cinco anos mais tarde, o número 3-4 da *Minotaure* publicava uma colagem de Dali intitulada "O fenômeno do êxtase", reunindo inúmeras fotos de mulheres com a mesma "beleza das agitações vitais e materialistas".[34] As imagens comprovavam: nenhum intervalo parecia isolar a histeria do êxtase.



Salvador Dali, *Le phénomene de l'extase* (1933).

"A beleza será convulsiva ou não será" — afirmara Breton no final dos anos 1920, aludindo aos estados poéticos que se expressavam em imagens "convulsivo-fulgurantes".[35] Contudo, o inventário mais completo e radical dessas expressões não foi realizado por Breton, nem por outros integrantes do movimento surrealista. Foi Georges Bataille quem o fez: se for possível buscar um nexo em sua obra, este se encontra na manipulação de um imaginário do êxtase que, em *Larmes d'Eros*, chegava a seu ponto culminante com a descrição da tortura de um jovem chinês em 1905, acompanhada de documentação fotográfica. Ao refletir sobre a agonia e o suplício, que ao lado do erotismo foram seus temas privilegiados, Bataille realizava, de forma dramática, o projeto de investigar as imagens da beleza convulsiva.

A máxima de Breton ultrapassava as aspirações do movimento por ele criado, para traduzir uma inquietação da época. Mais tarde, seria Dali a propor que a nova era de "canibalismo dos objetos" se justificaria na conclusão de que "a beleza será comestível ou não será".[36] Depois dele viria Max Ernst que, em 1936, sintetizaria o sentimento estético de uma geração cuja recusa ao antropomorfismo desviava as atenções para o projeto de duvidar incessantemente das formas e, assim, deslocar os sistemas de referência; em *Au delà de la peinture*, ele retomava a fórmula surreal para concluir: "A identidade será convulsiva ou não será".[37]

1 Citado por Virilio, Paul. *Guerra e cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Scritta, 1993, p. 33.

2McFarlane, James. "O espírito do modernismo", *Modernismo — guia geral*. Eds. Malcolm Bradbury e James McFarlane; trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 62-3.

3 Citado em Mcfarlane, James. "O espírito do modernismo", op. cit., p. 63.

4Apollinaire, Guillaume. "L'Esprit nouveau et les poetes", op. cit., p. 951.

5 Conforme Alcantud, José A. Gonzáles. *El exotismo en las vanguardias artistico-literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 231-3.

6Bradbury, Malcolm. *O mundo moderno*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 33.

7 O tema foi exaustivamente analisado, em diversas direções, por inúmeros estudiosos. Para ficarmos apenas com alguns intérpretes e historiadores do período, remeto aos trabalhos de Bradbury, Malcolm e McFarlane, James. *O modernismo — guia geral*, op. cit.; Bradbury, Malcolm. *O mundo moderno*, op. cit.; Eksteins, Malcolm. *A sagração da primavera — A grande guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991; Shattuck, Roger. *The banquet years — The origins of the avant garde in France: 1885 to World War I*. Nova York: Vintage, 1968; e Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, c. 3.

8Dali, Salvador. "Los nuevos colores del sex-appeal espectral", *Si*. Trad. Gloria Martinengo. Barcelona: Ariel, 1977, p. 53. A sequência do texto é esclarecedora: "o novo atrativo sexual das mulheres procederá da possível utilização de suas capacidades e recursos espectrais, a saber, de sua possível dissociação, decomposição carnal e luminosa".

9Bataille, Georges. "L'art primitif", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 253.

10 Ortega y Gasset, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1990, pp. 41, 47 e 68.

11 Conforme Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*, op. cit., p. 197.

12 Ortega y Gasset, José. *A desumanização da arte*, op. cit., pp. 42-3.

13 Breton, André. "Avertissement pour la réedition du 'Second Manifeste'" (1946), *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 835.

14 Id., "Second manifeste du surréalisme", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 781.

15 Sobre a "questão do objeto" no surrealismo, ver Guigon, Emmanuel. *Objets singuliers*. Besançon: Odradek, 1985, e "L'Objet surréaliste, le jeu et l'humour", *Jeu surréaliste & Humour noir*. Paris: Lachenal & Ritter, Coleção Pleine Marge n. 1, 1993; e Cirlot, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

16 Lichtenberg, G. C. *Aphorisms*. Londres: Penguin-Classics, 1990, p. 180.

17 "Coube ao surrealismo, diz Benjamin, uma surpreendente descoberta. Apercebeu-se em primeiro lugar das energias revolucionárias contidas naquilo que é 'obsoleto', nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a desaparecer de circulação, nos pianos de caudas, nos vestidos de cinco anos atrás, nos locais mundanos de reunião, quando a moda principia a considerá-los ultrapassados". Benjamin, Walter. "O surrealismo", op. cit., p. 78.

18 André Breton, citado por Nadeau, Maurice. *História do surrealismo*, op. cit., p. 144.

19 Leiris, Michel. "El hombre y su interior", *Huellas*. Trad. Jorge Ferreiro. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1988, p. 51.

20 Citado por Guigon, Emmanuel. *Objets singuliers*, op. cit., p. 19.

21 Hans Bellmer citado por Jalenski, Constantin. "Hans Bellmer ou la douleur déplacée" (prefácio), *Les dessins de Hans Bellmer*. Paris: Denoel, 1966, p. 9.

22 Citado por Guigon, Emmanuel. *Objets singuliers*, op. cit., p. 48 (grifo do autor). Ver Bellmer, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*. Paris: Le Terrain Vague, 1957.

23 A iconografia surrealista fornece inúmeros exemplos dessa transfiguração anatômica. Citemos, ao acaso, as imagens do sexo no lugar da boca e os seios no lugar dos olhos (Magritte, *Le viol*), do pênis no lugar da língua (Matta, *Femme affamée*) ou como prolongamento da cabeça (Brauner, *Histoire d'une petite fille*); ou ainda das "mulheres-tronco" de Labisse (*Ophélie*), dos homens sem pernas de Dali (*Le grand masturbateur*), ou das pernas sem corpo de Max Ernst (*La femme 100 têtes*).

24 Hans Bellmer citado por Passeron, René. *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., p. 182.

25 Aragon, Louis. *Le libertinage*. Paris: Gallimard, 1983, p. 213.

26 Citado por Noel, Bernard. *La chair du regard*. Paris: Gallimard, 1993, p. 37.

27 Antonin Artaud, citado por Guigon, Emmanuel. *Objets singuliers*, op. cit., pp. 49 e 138.

28 Veja-se, por exemplo, essa passagem de Malcolm de Chazal: "O pulso é a sala de deliberações dos dedos. Antes de agir, a mão pensa nele um tempo mais ou menos longo". Fragmentos de *Sens plastiques* e *La vie filtrée* traduzidos por Carlos Drummond de Andrade para o *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1973.

29 Citado por Alexandrian, Sarane. *O surrealismo*, op. cit., p. 32.

30 Breton, André. *O amor louco*, op. cit., p. 12.

31 Dali, Salvador. *Diário de um gênio*. Trad. Luis Marques; Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 19.

32 Breton, no primeiro *Manifesto*, atribuia à fome uma sucessão ininterrupta de estranhas frases que o tomam de assalto numa noite, para em seguida recordar que os primeiros quadros de Chirico tinham sido pintados sob a influência de fortes distúrbios cinestésicos como enxaquecas e cólicas. Breton, André. *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 325-6. Aqui poderíamos evocar também o depoimento de Nietzsche, que atribui importante papel à doença na realização de sua obra: "em meio a terríveis sofrimentos produzidos pela cefalalgia, que duravam três dias consecutivos, acompanhados de vômitos, conservei maravilhosa impidez dialética e refleti com bastante sangue-frio sobre problemas para os quais, quando estou são, não me sinto suficientemente ágil, perspicaz, frio". Ver: *Os Pensadores — Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. XIX.

33 "A histeria é um estado mental mais ou menos irredutível que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o indivíduo e o mundo moral do qual ele acredita depender praticamente, fora de qualquer sistema delirante" — afirmavam Breton e Aragon em "Le cinquentenaire de l'hystérie: 1878-1928", em Breton, André. *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 950.

34Dali, Salvador. "Le phénomène de l'extase", *Minotaure*, n. 3-4. Paris: Skira-Flammarion, edição fac-similar, v. 1, pp. 76-7. "O êxtase é — conclui Dali no mesmo artigo — o estado mental crítico que o pensamento atual, histérico, moderno, surrealista e fenomenal aspira a dar 'continuidade'. — A busca de imagens suceptíveis de **nos extasiar**".

35Breton, André. *O amor louco*, op. cit., p. 25.

36Dali, Salvador. "Le phénomène de l'extase", op. cit., p. 76.

37Ernst, Max. *Escrituras*, op. cit., p. 213.

Capítulo IV

AS METAMORFOSES DA FIGURA HUMANA

"Il est facile, à partir du ver, de considérer ironiquement un animal, un poison, un singe, un homme, comme un tube avec deux orifices, anal et bucal".

Georges Bataille, *L'oeil pinéal*

Salvador Dali, *White lobster telephone* (1936).

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade: uma bicicleta pode transformar-se em touro (Picasso), um ferro de passar roupa em ouriço (Man Ray), um pássaro em montanha (Magritte), uma lagosta em telefone (Dali), uma usina em mesquita (Breton). As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: *Le viol*), o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'œil*).

René Magritte, *Le viol* (1934).

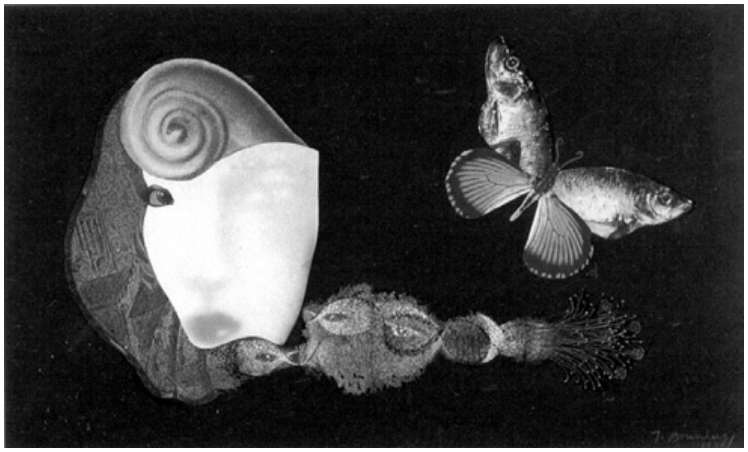
Uma vez liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaura-se uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses.

Joan Miró, *Métamorphoses* (1936).

Essa evocação da origem está na base da sensibilidade surrealista, como se fosse possível reinventar o mundo a partir de um grau zero no qual todos os elementos se encontrariam em constante transição. Esse empenho de atualizar uma era primordial em que as leis,

biológicas e sociais, ainda não pesavam sobre a vida, restando uma total indiferença entre as coisas e os seres, já estava expressamente formulado por Lautréamont no início de um dos *Chants de Maldoror*: "É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto".[1]

Os objetos surrealistas obedecem, quase sempre, a tal disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o natural e o artificial, numa visão unitária que se funda sobre um princípio superior de equivalência entre todos os elementos da realidade múltipla. Ao recusar as classificações do pensamento dualista, designando um certo ponto do espírito que anula os contrários, Breton buscava substituir a contradição abstrata, que fixa o estatuto do objeto a partir de uma consciência exterior a ele, por um enunciado absoluto do sentido que contém, no seu interior mesmo, a própria contradição.



Jacques C. Brunius, sem título (1935).

Ainda que essa concepção venha a ser, como veremos adiante, o principal ponto de discordância entre Bataille e os surrealistas, para estes ela contemplaria a essência da imagem poética: a poesia é um procedimento de totalização do sentido e, como tal, uma "linguagem sem negação".[2] É nessa tópica também que o pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre poesia e alquimia, ambas perseguindo um desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração.

Uma tal similitude entre a transmutação alquímica e as metamorfoses da imagem poética já se fazia ler nas "correspondências" de Swedenborg e de Baudelaire, na "alquimia do verbo" de Rimbaud, ou no "demônio da analogia" de Mallarmé. Com o surrealismo, porém, ela atingiu sua maior evidência: ao dizer que buscava o "ouro do tempo", Breton insinuava a procura de um novo paraíso terrestre, de uma verdadeira idade de ouro que viria a substituir por completo a "idade da lama". Insinua-se aí também a busca de uma linguagem

perdida. Nela, o dia e a noite, o sol e a lua, seriam reunidos da mesma forma como acontece no casamento alquímico, assim como a estrela prometida de *Arcane 17*, constelação andrógina protetora dos amantes, figuraria a reconciliação das antinomias.

Ao longo dessa busca, poesia e alquimia seguiriam caminhos similares, tendendo para um destino recíproco que, do romantismo ao surrealismo, só fez se consolidar. "Tudo se passa, diz Breton, como se a alta poesia e aquilo a que se dá o nome de 'alta ciência' esboçassem um caminho paralelo e se prestassem apoio mútuo".[3] Um tal paralelismo, porém, não seria concebível dentro dos parâmetros da identidade e da contradição. Na base dessa convergência restava um único princípio: a analogia universal.

Velho conceito, familiar à ciência grega, o pensamento analógico foi, segundo Michel Foucault, uma das principais figuras do saber da semelhança que, até o século XVII, desempenhou um papel essencial na cultura do Ocidente. A partir de um mesmo ponto, valendo-se de ajustamentos, liames e junturas, a analogia podia tramar um grande número de parentescos, multiplicando-os indefinidamente. Esse caráter de reversibilidade e polivalência conferia a ela um campo universal de aplicação, na medida em que permitia a aproximação de todas as figuras do mundo.

Daí resultava o tema, recorrente no imaginário renascentista, da reversibilidade do universo: peixes voando em pleno céu, pássaros vivendo no fundo do mar. Uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura, atravessa todo o pensamento barroco, provocando, segundo Genette, "uma espécie de vertigem do infinito". A existência inteira era afetada por essa ambiguidade reversível que alguns poetas da época expressaram por meio do tema da alucinação: o mundo do sonho ou da loucura aparecia então como o reflexo, o avesso, ou o duplo simétrico do mundo real; mas, "sendo todos reversos de uma única coisa, são necessariamente idênticos: todos os abismos resumem-se num único abismo".[4]

Foucault observa, contudo, que nesse espaço sulcado em todas as direções havia um ponto privilegiado, saturado de analogias; esse ponto era o homem: "ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades". Segundo um dos inúmeros tratados da época que abordam o tema da similitude entre o corpo humano e o mundo, a carne do homem "é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas". O autor de *As palavras e as coisas* conclui: "o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal".[5]

Nas suas dimensões restritas, o corpo humano reproduzia a ordem do universo. Assim sendo, ele representava um microcosmo, categoria fundamental da *epistemé* do século XVI, reanimada então pela tradição neoplatônica. Como categoria de pensamento, diz ainda

Foucault, o microcosmo aplica o jogo das semelhanças redobradas a todos os domínios da natureza; "garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica; afirma, em troca, que a ordem visível das mais altas esferas virá mirar-se na profundeza mais sombria da terra".[6] Mais que tudo, porém, a relação entre microcosmo e macrocosmo garantia o termo da expansão do sistema global das correspondências.

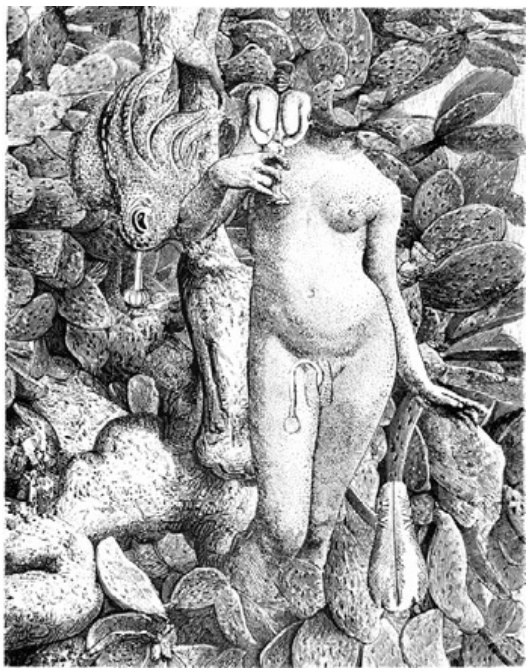
É, sem dúvida, notável o parentesco entre essas concepções e aquelas ditadas pelo surrealismo. Compare-se, a título de exemplo, uma descrição anatômica citada por Foucault com uma passagem de Malcolm de Chazal em *Sens-plastique*. Ao traçar, no século XVI, a primeira tábua comparada do esqueleto humano com o dos pássaros, Pierre Boulon observava que a ponta da asa chamada apêndice, estava em proporção com a asa, com o polegar, com a mão; "a extremidade da ponta da asa, é como nossos dedos, e assim como temos quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais o de trás tem proporção semelhante a do dedo grande do nosso pé".[7] Essa mesma similitude entre homem e animal encontra-se, nos seguintes termos, em Chazal: "Todos os dedos dos animais são uma mistura, com diferenças de grau, do polegar e do mínimo do homem. Tomai os 'extremos' da mão do homem e dividi por dois, e tereis a maioria das contrapartidas animais".[8] De um lado, uma descrição científica, valendo-se dos progressos da anatomia comparada; de outro, um enunciado poético, recuperando antigos saberes.

Poderíamos multiplicar *ad infinitum* esses exemplos, na medida em que os temas articulados pelo surrealismo guardam profunda familiaridade com aqueles que figuram na imaginação dos séculos XVI e XVII.[9] Interessa aqui, mais precisamente, apontar que a hierarquia analógica parece, quase sempre, tomar o corpo humano como equivalente comum. Como observou Foucault: "o espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções — o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas".[10]

Ao substituir o princípio de identidade e de contradição pela analogia universal, o pensamento surrealista — como um dos pontos terminais de uma consciência que vinha se formando desde o século XIX com o romantismo — acaba por retornar a uma forma do saber que desaparece na época moderna. Após o século XVII, toda semelhança passa a ser submetida à prova da comparação e só é legitimada, pela medida ou pela ordem, quando encontra uma unidade comum ou uma série de identidades e diferenças. A partir daí, a atividade do espírito não mais consistirá "em aproximar as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma

natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em discernir: isto é, em estabelecer as identidades, depois a necessidade da passagem a todos os graus que delas se afastam".[11]

Ora, é justamente esse discernimento, abstrato e analítico, que a consciência surreal contesta quando se propõe reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas. O reconhecimento da "identidade convulsiva" e a primazia a ela conferida constituem, assim, uma espécie de contradiscurso da época. Ainda uma vez será Georges Bataille, numa passagem enfática, a fornecer a expressão mais radical dessa recusa: "A filosofia, toda ela, não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que existe, uma sobrecasaca matemática. Pelo contrário, afirmar que o universo a nada se assemelha e nada mais é que **informe**, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro".[12]



Max Ernst, ilustração para *Une semaine de bonté* (1934).

Em 1942, Breton publica os *Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não*, em que propõe o mito dos "grandes transparentes". "O homem não é talvez o centro, o ponto de mira do universo. Pode-se chegar a pensar que há acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho como o seu pode ser para o efemerídeo ou para a baleia. Nada garante que estes seres não possam escapar de modo perfeito a seu sistema sensorial de referências graças a qualquer tipo de camuflagem que se possa imaginar, na medida em que a teoria da forma e o estudo do mimetismo animal supõem a sua possibilidade". Não seria descabido, continua ele, imaginar a estrutura e a compleição de tais seres hipotéticos e torná-los verossímeis, na medida em que eles se manifestam em nós de forma obscura,

através do medo ou do sentimento do acaso.[13]

O tema está longe de ser uma novidade quando Breton o escreve. Na verdade, como observam Keith Thomas e Paolo Rossi, a questão da insuficiência da tradicional visão antropocêntrica atravessa toda a cultura europeia. Pelo menos desde o século XVI, a ciência e a filosofia, muitas vezes recorrendo a autores clássicos, lançam-se ao debate sobre a pluralidade dos mundos e das formas de vida, que ganhará vigor nos séculos seguintes. Se o tema ainda aparece com certa imprecisão e ambiguidade em Descartes ou Galileu, ele se apresentará, segundo Rossi, de forma límpida nas obras de Hobbes, Espinosa e Pascal. A partir de meados do século XVII a noção de centralidade do homem no universo tende a perder sentido, sobretudo com a expansão da anatomia comparada que revelava a semelhança entre a estrutura do corpo humano e o dos animais. Grande parte dos cientistas e filósofos passa a refutar abertamente a legitimidade de um ponto de vista antropocêntrico, enfraquecendo sobremaneira a doutrina ortodoxa da singularidade humana.

Nesse grupo destacam-se os pensadores céticos e libertinos, que fazem sua essa polêmica, recusando-se a acatar a ideia de um universo construído para o homem e em função do homem. Cyrano de Bergerac, defendendo a doutrina de um cosmos orgânico e vivo, aludia "ao insuportável orgulho dos homens, que os faz pensar que a natureza foi criada expressamente para eles, como se fosse verossímil que o Sol tivesse sido aceso só para fazer amadurecer as suas nêsperas e florescer as suas couves".[14] Tais concepções vão ressoar com intensidade no pensamento materialista francês do século XVIII, tornando-se também a fonte principal de Sade, que delas se serve para justificar seus princípios. "Ora, o homem custa alguma coisa para a natureza? E supondo que possa custar, custa mais que um macaco ou que um elefante?" — pergunta ele, para concluir que o ser humano foi "lançado no mundo pela natureza, da mesma forma como o boi, o burro, a couve, a pulga e a alcachofra".[15]

Talvez se possa circunscrever aí uma tradição de pensamento, mas a amplitude do tema, e o complexo entrelaçamento de elementos que o constitui, nos sugere certa cautela. Não seria, aqui, o caso de procedermos à recomposição dessa genealogia, mas simplesmente de afirmar que o mito dos "grandes transparentes" de Breton traz uma tal afinidade com essas fontes do passado que torna descabido tratá-lo como um inusitado "deslocamento dos valores normais em que se haviam fundado, no Ocidente, vários séculos de cultura", como o faz Jacqueline Chénieux.[16] Para se afirmar a singularidade da proposta de Breton, é necessário buscar outras chaves.

Uma delas encontra-se no entrelaçamento, operado pelo surrealismo, entre o sistema global das correspondências e as doutrinas que contestam o antropomorfismo. No primeiro, como vimos, o homem assume a centralidade das relações de semelhança, tornando-se a

criatura privilegiada que reproduz a ordem do universo; nas outras, trata-se de afirmar essas mesmas relações, porém retirando delas o elemento que lhes servia de equivalente comum. Assim, ao recusar a base humanista que, para o pensamento renascentista, estava na origem da relação entre o macrocosmo e o microcosmo, o surrealismo torna possível a concepção de um jogo de analogias universais completamente livre de qualquer ideia de "medida humana".

Max Ernst, ilustração para *Une semaine de bonté* (1934).

Sabemos que essa recusa encerra uma trajetória histórica. Nela, Sade ocupa um lugar de passagem, desempenhando o papel de uma incessante negação primordial que afirma a equivalência entre todos os seres do universo sem conferir nenhum privilégio ao homem. Com isso, ele anuncia o intento de "desumanização" que será perseguido posteriormente por Nietzsche, Artaud, Roussel, Breton ou Bataille. No desejo de investigar o mundo sem lançar mão da baliza antropomórfica, esses autores percorrem indiferenciadamente o campo de similitudes, indo do homem ao animal, e destes ao vegetal, para finalmente chegar aos seres inanimados.

Daí Bataille investigar a linguagem das flores, pautado pelo intuito de conhecer "a obscura inteligência das coisas".[17] Daí também Caillois e Breton buscarem, no reino mineral, o domínio dos índices e dos sinais: "as pedras — as pedras duras por excelência — continuam a falar àqueles que querem ouvi-las. Dirigem, a cada um, uma linguagem à sua medida: através do que ele sabe, elas ensinam-lhe aquilo que ele deseja saber".[18] Fecha-se o círculo: desumaniza-se o homem, humaniza-se a pedra.

Aqui, uma questão se impõe: diante de um tal projeto de negação do homem, quais seriam os limites dessa contestação? A divisão e a multiplicação anatômicas que estão na base da morfologia de Bellmer, de Masson ou de Brauner, a transfiguração dos corpos de que falam Ernst ou Dali, a decomposição das formas humanas descritas na literatura de Crevel, Desnos, Roussel ou Bataille, consistiriam numa apologia da destruição do homem? Tratava-se, então, de pensar o universo sem a figura humana?

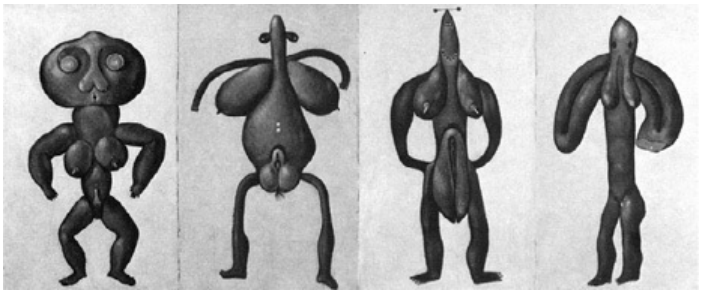
Essas questões estão no horizonte de Georges Bataille quando ele observa que "os seres só morrem para voltar a nascer", comparando o ciclo da vida à atividade erótica "dos falos, que saem dos corpos para neles retornarem". O pequeno texto onde se encontra essa passagem consiste numa incisiva afirmação da metamorfose contínua a que todos os seres estão sujeitos, tendo por base a ideia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual. Bataille descreve desde as rotações do sistema planetário até o mais gratuito gesto humano, para concluir: "o amor e a vida só parecem individuais na Terra, pois nela tudo se destrói com vibrações de amplitude e duração diferentes".[19]

L'anus solaire retoma, portanto, o tema da paródia, reatualizando-o da estética para a erótica, e conferindo-lhe uma gravidade ontológica: não são apenas as imagens do mundo moderno que obedecem ao ritmo de transitoriedade e de instabilidade, mas a própria condição do homem, colocado num universo em constante metamorfose. Esboça-se aí uma espécie de materialismo cósmico, crítico ao antropocentrismo, e que, como vimos, o autor compartilhou com diversos pensadores de sua geração. Como se fizesse eco a Bataille, Roger Caillois diria alguns anos mais tarde: "o homem só é um caso particular para si mesmo".[20]

André Massom, ilustração para *Les Chants de Maldoror* (1937).

Recorramos, numa primeira aproximação, às fontes de Bataille e dos surrealistas, retornando, uma vez mais, a Sade. Lê-se em *Histoire de Juliette*: "O nascimento do homem não constitui o começo de sua existência assim como a morte não significa o fim; e a mãe que engravida não confere mais vida que um criminoso que oferece a morte: a primeira produz uma espécie de matéria orgânica, em determinado sentido, ao passo que o segundo dá oportunidade ao renascimento de uma matéria diferente, qualquer deles efetuando um ato de criação". Elevando a destruição à condição de ato criador, Sade insiste na ideia de que a morte não passa de modificações da matéria, de transformações de um estado em outro, ou de "simples transmutação, que tem por base o perpétuo movimento, nada mais sendo que uma passagem imperceptível de uma existência à outra".[21]

Em que pesem os distintos sistemas históricos e conceituais que orientaram as concepções de Sade e de Bataille, a aproximação é notável, até mesmo porque ambas vêm desembocar na questão erótica. Não é o caso, aqui, de indicarmos as diferenças entre os dois escritores, mas atentar para as afinidades que o próprio Bataille propõe nas suas interpretações da obra sadiana, mesmo quando elas parecem forçar uma tal aproximação.[22] Diz ele que o pensamento de Sade "funda-se numa experiência comum: a sensualidade — que liberta forças vulgares — é despertada não somente pela presença, mas por uma **modificação** do objeto possível".[23] Não é, portanto, a destruição que se sublinha aqui, mas a possibilidade de transformação.



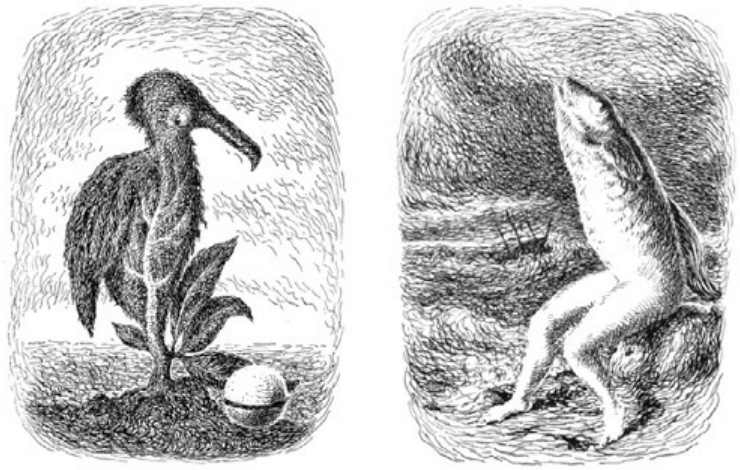
Victor Brauner, *Petite Morphologie* (1938).

Ora, se o marquês de Sade chegou efetivamente a conceber o universo sem o homem, fazendo seus personagens sonharem com "um mundo totalmente coberto de cadáveres", Bataille e seus contemporâneos, ainda que em diferentes graus, parecem acompanhar o pensamento sadiano apenas até o ponto em que a destruição é teorizada como princípio de transmutação da matéria. Às decomposições das formas sucedem, necessariamente, novas recomposições, que se multiplicam num processo ampliado de contínua modificação dos objetos. Nesse sentido, a afirmação da metamorfose que se encontra na base da sensibilidade modernista pede igualmente uma aproximação com Lautréamont.

Retornemos também aos *Chants de Maldoror*: "A metamorfose nunca surgiu aos meus olhos

senão como a alta e magnífica retumbância de uma felicidade perfeita que eu há muito esperava. Esta surgiu, finalmente, no dia em que eu fui um porco! Afiava os dentes na casca das árvores e contemplava com delícia o meu focinho".[24] A passagem expressa, segundo Bachelard, o frenesi da metamorfose que caracteriza a obra ducassiana: mas aqui, o ato de violência não encontra sua razão de ser na mera destruição, e sim na conquista de novas formas e movimentos. De certo modo, a interpretação sugerida por Bachelard contesta as palavras de Ortega y Gasset, pelo menos no que diz respeito à poética de Lautréamont: no projeto de "desumanização" dos *Chants de Maldoror* o que importa efetivamente não é "o aspecto humano que destrói", mas sobretudo "a fauna heteróclita a que chega".

Bachelard propõe um interessante confronto entre Ducasse e Kafka, partindo do pressuposto de que cada um deles encontra-se num dos pólos da experiência moderna da metamorfose. No autor dos *Cantos*, as transformações são urgentes e diretas, surpreendendo até mesmo o pensamento: "o sujeito, admirado, verifica, de súbito, que construiu um objeto; e esse objeto é sempre um ser vivo". Num processo vertiginoso de polarização das forças vitais, Lautréamont destrói uma forma para imediatamente criar outra, lançando-se ao vigor de um movimento que expressa um violento desejo de viver.



René Magritte, ilustrações para *Les Chants de Maldoror* (1948).

Em Kafka, ao contrário, assiste-se a um espetáculo lento e progressivo de catatonia, no qual a metamorfose surge como resultado de "um estranho afrouxamento da vida e das ações". O personagem de *A metamorfose* é exemplar: Gregor conserva um bocado de comida na boca durante horas; não consegue reter uma só ideia, nem uma sensação sequer; ao menor esforço, fica ofegante. Para Bachelard, esse retardamento da vida, em que o psiquismo se encolhe e se descoordena, corresponde a um estado de desânimo e impotência que prenuncia a morte: "As formas empobrecem em Kafka porque o querer-viver vai se esgotando; multiplicam-se em Lautréamont porque o querer-viver se exalta".[25]

Partindo da interpretação de Bachelard aos *Chants de Maldoror*, talvez se possa afirmar que os artistas modernistas oscilaram entre esses dois caminhos: de um lado, o destino destrutivo da metamorfose que teria sua versão solar em Sade e sua versão noturna em Kafka; de outro, o desejo de ultrapassar as fronteiras humanas para tomar posse de novos psiquismos expresso na obra de Lautréamont. Essa oscilação pode indicar que, para aqueles autores, estava em jogo menos uma apologia do mal, como no sistema sadiano, e sim a emergência de uma nova sensibilidade que pudesse deslocar o horizonte humano. Não era mais possível repensar as relações do homem com o mundo sem realizar um tal deslocamento; e essa tarefa tornava-se cada vez mais urgente.

"Podemos definir a obsessão da metamorfose como uma necessidade violenta, que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidades animais, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana" — diz o verbete "Metamorfose" do *Dicionário crítico* que Bataille publicou em 1929.[26] Essa obsessão diria respeito a um desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites da sua condição; desejo que certamente ultrapassa em muito as preocupações dos artistas modernos para revelar-se como ponto central de uma tarefa do pensamento que consiste em demarcar as fronteiras da humanidade. Nas primeiras décadas do século XX, porém, essa tarefa significou bem mais que a continuidade de uma indagação filosófica para tornar-se uma "necessidade violenta", já que a cena simbólica confrontava-se com os ímpetos destrutivos que assaltavam a cena histórica.

Tratava-se de buscar novas bases para o pensamento, diz Annie Le Brun, "como se uma percepção mais e mais viva da complexidade contraditória das relações do homem com o mundo exigisse respostas cada vez mais sutis e mais concretas".[27] A reflexão surrealista, especialmente nos anos 1930, centrando-se na "situação do objeto", parecia levar a uma concepção de mundo na qual a silhueta humana desaparecia em função de tudo que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras. Breton confirmaria mais tarde essa relação: "Foi a partir daquela carnificina sem justificativa, daquele logro monstruoso, que me convenci de que a palavra escrita não devia ser só um instrumento de encanto, mas devia agir sobre a vida — pelo menos a vida sensível — e, em relação a tudo o que pode ser considerado aberrante, e insuportável, demarcar desde o início uma vontade de intervenção".[28]

Para que o desejo de viver pudesse ser reafirmado em novas bases tornava-se urgente uma reviravolta de perspectiva, e isso só se realizaria através de uma força negadora e destrutiva que resultasse na conquista de novas formas de vida e de expressão para o ser humano, e não no seu aniquilamento. "É preciso que o homem passe, com armas e bagagens, para o lado do homem" — reiteraria Breton.[29] A negação do antropocentrismo, como veremos mais adiante, não poderia identificar-se com a negação das forças vitais em curso.

Pelo contrário: se a saída humanista de afirmar uma suposta totalidade da vida estava fora de questão, era porque nela se denunciava uma total indiferença pela particularidade dos seres concretos, de sua existência sensível e de sua materialidade singular. Chegava-se a atribuir a essa cultura um razoável quinhão de responsabilidade pelo terrível estado a que o mundo chegara: "foi em nome do humanismo que as mais graves usurpações foram cometidas", diz Annie le Brun, concluindo: "as mais belas ideias acabaram em matanças".[30]

Ora, se para contestar esse humanismo era preciso negar o homem, essa negação só se tornaria efetivamente operante por meio de projetos que viessem a reconsiderar a vida sensível. As guerras e suas assustadoras consequências acabaram por precipitar esses projetos, obrigando o pensamento a enfrentar os temas da finitude, da dor, do genocídio, da tortura, da mutilação, enfim do aniquilamento da vida. Ainda que se verifiquem, entre os autores do período, respostas diferentes — e até mesmo contraditórias — a essa situação, elas parecem orientar-se por uma mesma e forte convicção: num mundo em que a vida sofria tal ordem de ameaças, não havia outra forma de afirmar a existência sensível senão recolocando o corpo humano em questão.

Entende-se, pois, o significado dessa indagação profunda sobre a figura humana, que desafiava os sujeitos à tarefa permanente de uma recomposição que parecia interminável. Não foram poucas as razões que levaram a geração modernista a formular os parâmetros de uma "estética desumana": primeiro, como oposição radical aos discursos humanistas que, na sua afirmação abstrata do homem, desconsideravam a singularidade concreta dos seres; segundo, como resposta às cenas de horror que se rotinizavam, evidenciando a falta de sentido de um mundo em que a ameaça de desintegração sugeria uma negação das forças vitais até então desconhecida. Por último, como reflexão sobre as fronteiras entre o humano e o inumano, dada a urgência histórica de repensar esses limites e, desse modo, criar possibilidades de reconsiderar a noção de totalidade e, como veremos ainda, de conferir um novo sentido à vida.

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da Segunda Grande Guerra. Afinal, desde meados do século XIX, ele vinha submetendo-se incessantemente às mais extravagantes operações realizadas sobre uma mesa de dissecação. O primeiro e dramático corte deu-se quando lhe separaram a cabeça do corpo, fazendo dela a ostensiva prova desse dilaceramento definitivo.

Daí para a frente, o ser humano foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado: as mãos separaram-se dos braços, os pés desligaram-se das pernas, o ventre adquiriu autonomia, os olhos e as orelhas destacaram-se do rosto, os órgãos internos desagregaram-se uns dos outros. Uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas. Uma grande variedade delas se sucedeu até que, em 1936, Georges Bataille e André Masson recolocaram em cena a figura do homem

decapitado.

Porém, diversamente do que ocorrera no imaginário do *fin-de-siècle*, não era mais a cabeça o que restava na figura: desse homem ereto, de braços abertos, evocando a conhecida imagem criada por Leonardo da Vinci que apresenta o cânon das proporções humanas, só sobrava então o restante do corpo. "O homem fugirá de sua cabeça como o condenado da prisão" — alertava o cabeçalho da revista *Acéphale*, em que a figura foi reproduzida pela primeira vez.

O acéfalo parecia sintetizar todo o processo de fragmentação da anatomia humana levado a termo desde as últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo que insinuava seu ponto terminal por meio da reversibilidade da imagem original do decapitado: se a negação do homem começara quando lhe tiraram o corpo, ela agora era reiterada em seu termo contrário. Para realmente "desumanizar" o homem, tal como insistiram os artistas e escritores modernistas, não bastava apenas cortar sua cabeça: era preciso também abandoná-la por completo.

Bataille assim definiu a imagem na apresentação do primeiro número da revista: "O acéfalo não é um homem. Tampouco é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais eu que eu: seu ventre é o dédalo no qual ele perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e no qual eu me reencontro sendo-o, quer dizer, monstro".[31] A criatura trazia um punhal na mão esquerda, uma espécie de sagrado coração em chamas na direita, duas estrelas no peito e um dédalo no ventre. Na sua nudez, o acéfalo nada ocultava: no lugar do sexo ele exibia uma caveira.

ACÉPHALE
RELIGION SOCIOLOGIE PHILOSOPHIE REVUE PARAISSANT 4 FOIS PAR AN
N^os 3-4
8 frs
DIONYSOS
JUILLET
1937
PAR G. BATAILLE · R. CAILLOIS · P. KLOSSOWSKI · A. MASSON · J. MONNEROT

André Massom, capa da revista *Acéphale* (1936).

1 Lautréamont. *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 685.

2 "Uma 'coisa poética' preenche a totalidade do espaço que ela habita, não deixando em consequência nenhum lugar para sua própria negação". Conforme Cohen, Jean. *Le haut langage*. Paris: Flammarion, 1979, pp. 79 e 245.

3 André Breton, *Perspective cavalière*, citado por Béhar, Henri e Carassou, Michel. *Le surréalisme*, op. cit., p. 303.

4 Genette, Gérard. "O universo reversível", *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 18-21.

5 Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 38.

6 Id., ibid., p. 47.

7 Id., ibid., p. 38.

8 Malcolm de Chazal, *Sens-plastique* (1948), citado por Pierre, José e Schuster, Jean. *Os arcanos da poesia surrealista*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49.

9 Além da reversibilidade do universo, há diversos outros temas que figuram com frequência tanto no imaginário barroco quanto no surrealista, como a busca do paraíso terreal, a imaginação teratológica, a ideia do mundo como livro que encerra uma linguagem secreta, a relação entre microcosmo e macrocosmo, o paralelismo entre magia e erudição. A aproximação entre a estética barroca e a modernista foi trabalhada em diversos estudos entre os quais destacamos a obra de Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

10 Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 39.

11 Id., ibid., p. 70.

12Bataille, Georges. "Informe", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 217.

13Breton, André. "Prolégomènes à un troisème manifeste du surréalisme ou non", *Œuvres complètes*, v. III. Paris: Gallimard, p. 14. A passagem termina evocando Novalis ("Na realidade, vivemos num animal de que somos os parasitas. A constituição deste animal determina a nossa e vice-versa"), William James ("Quem sabe se, na natureza, nosso lugar é tão pequeno junto a seres por nós insuspeitados, como o dos cães e gatos que vivem a nosso lado em nossa casa?") e Emile Duclaux, cientista do século XIX ("Em torno de nós circulam talvez seres construídos no mesmo plano que nós, porém diferentes, homens por exemplo cujas albuminas seriam retas"). O apelo a esses depoimentos indica a dupla perspectiva do texto, poética e científica, entrecruzadas.

14 Citado por Rossi, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 1992, p. 253. Nesse sentido, ver também Thomas, Keith. *O homem e o mundo natural*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, especialmente os capítulos III e IV.

15Sade. "Histoire de Juliette", *Œuvres complètes*, t. IX. Paris: Pauvert, 1987, p. 151, e "La Nouvelle Justine", *Œuvres complètes*, op. cit., t. VII, p. 208. Desenvolvemos o tema da influência dos pensadores libertinos na obra de Sade em *Marquês de Sade — Um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.

16Chénieux, Jacqueline. *O surrealismo*, op. cit., p. 2. Não deixa de ser notável a coincidência dos exemplos a que recorrem os diversos autores citados, numa alusão que vai dos maiores mamíferos terrestres (o elefante, a baleia), aos minúsculos insetos (o efemerídeo, a pulga), passando pelos animais de porte médio (o boi, o burro, o macaco), para chegar ao reino vegetal (a couve, a alcachofra, a nêspera). O apelo aos contrastes aí verificado certamente diz respeito à questão da desproporção entre homem e natureza, que se constitui numa das bases desse debate, pelo menos desde o século XVI, reaparecendo com intensidade no surrealismo.

17Bataille, Georges. "Le langage des fleurs", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 174.

18Breton, André. "Le langage des pierres" (1957), *L'écriture des pierres*. Ed. Roger Caillois. Paris: Skira-Flammarion, 1970.

19Bataille, Georges. *L'anus solaire*, op. cit., p. 84.

20 Citado por Le Brun, Annie. *Sade, aller et détours*. Paris: Plon, 1989, p. 130.

21Sade. "Histoire de Juliette", *Œuvres complètes*, t. 9. Paris: Pauvert, 1987, p. 17 e "La philosophie dans le boudoir", *Œuvres complètes*, t. 3, op. cit., p. 526.

22 Sobre as afinidades e as diferenças entre Sade e Bataille, ver especialmente Le Brun, Annie. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*. Paris: Pauvert, 1986, pp. 148-55 e 274-78, e Lange, Elisabeth. "Georges Bataille, interprète de Sade", *Du surréalisme et du plaisir*, Paris: José Corti, 1987, pp. 241-50.

23Bataille, Georges. "Sade — La littérature et le mal", *Œuvres complètes*, t. IX. Paris: Gallimard, 1979, p. 254 (grifo do autor).

24Lautrèamont. *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 701.

25Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989, pp. 18-9.

26Bataille, Georges. "Metamorphose", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 208.

27Le Brun, Annie. *Sade, aller et détours*, op. cit., p. 133.

28 Depoimento de André Breton, em Chapsal, Madelaine. *Os escritores e a literatura*. Trad. Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 191.

29Breton, André. "Prolégomènes à un troisème manifeste du surréalisme ou non", op. cit., p. 8.

30Le Brun, Annie. *Qui vive — Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*. Paris: Ramsay-J.J. Pauvert, 1991, pp. 83-84.

31Bataille, Georges. "La conjuration sacrée", *Acéphale* n. 1, jun. 1936, Paris: Jean Michel Place, 1980, edição fac-similar, p. 3.

PARTE II

Capítulo V

A VIDA DOS SIMULACROS

"Cherchons ce corps introuvable, que cependent mes yeux aperçoivent..."

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*

Uma estranha disposição invadiu os habitantes da pequena cidade de G. — cenário de *O homem da areia* — ao tomarem conhecimento de que Olímpia, a bela filha do professor Spalanzani, nada mais era que uma boneca de madeira, engrenagem mecânica construída por um fabricante de autômatos. Natanael, que por ela havia se apaixonado, foi tomado de terrível loucura. Os juristas locais consideraram o ato uma fraude insidiosa, passível de rigorosa punição; os homens de letras interpretaram o episódio como uma alegoria, na qual percebiam um suposto "prolongamento da metáfora". Essas teses, porém, não conseguiram tranquilizar a maior parte dos senhores que habitavam a cidade, em cujas almas a história do autômato se enraizara profundamente: com efeito, a partir dessa descoberta, "de todos apoderou-se sorrateiramente uma abominável desconfiança em relação à figura humana".

Hoffmann descreve essa abominável desconfiança numa passagem magistral do conto: "A fim de convencerem-se não estarem amando uma boneca de madeira, muitos amantes exigiram de suas amadas que cantassem e dançassem fora do ritmo, que bordassem, tricotassem ou brincassem com o cãozinho enquanto liam para elas, e assim por diante; mas sobretudo que não ficassem apenas ouvindo, mas também falassem, vez ou outra, mostrando, com suas palavras, serem realmente capazes de pensar e sentir". Todos temiam a horrível ilusão de que fora vítima Natanael ao se deixar enfeitiçar pela beleza misteriosa e glacial de Olímpia. E nada parecia suficiente para garantir os amantes contra tal ilusão: apesar das precauções, muitos acreditavam que "nunca se poderia ter completa certeza".[1]

É precisamente dessa indagação sobre a realidade da figura humana que decorre grande parte do efeito sinistro do conto. O insuportável, no caso de *O homem da areia*, não reside na descoberta de que Olímpia é um autômato, mas sim no fato de Natanael acreditar, sem qualquer hesitação, que ela seja um ser vivo. Apesar da suspeita dos amigos, a quem os passos de Olímpia pareciam "estranhamente compassados" e seus movimentos "condicionados por um mecanismo de relojoaria", em nenhum momento o jovem enamorado interroga a realidade do objeto de sua paixão. E mesmo quando recorda a passividade e o mutismo de Olímpia, Natanael retruca, com particular enlevo: "Mas que são palavras? Palavras? (...) Como poderia uma criatura celestial integrar-se no círculo traçado por uma mesquinha necessidade humana?".[2]

Anônimo, *Boneca nadadora* (1905).

A questão fundamental do conto de Hoffmann não parece residir, portanto, na desconfiança em relação ao autômato: à exceção do jovem apaixonado, todos compartilhavam um certo receio de que Olímpia fosse, na verdade, uma boneca animada. Aliás, quando *O homem da areia* foi publicado, em 1817, as máquinas que imitavam seres vivos já eram bastante conhecidas na Europa. Embora haja registros da fabricação desses artefatos desde a Idade Média, foi sobretudo a partir do século XVII que se difundiram o conhecimento e o interesse por mecanismos cujo funcionamento parecia independente da intervenção humana.[3]

Entre os construtores de máquinas móveis, para utilizarmos o termo com que Descartes descreve os autômatos, o mais conhecido foi Jacques de Vaucasson, um engenhoso mecânico do Antigo Regime que concebeu o primeiro tear totalmente automático. Os pequenos e fascinantes personagens de Vaucasson — como o *Tocador de flauta transversal* e o célebre *Canário*, construídos entre 1737 e 1738 — ganharam grande popularidade, constando entre os objetos da primeira exposição do "Conservatório nacional de artes e ofícios", realizada em 1794 na França.

Os simulacros de Vaucasson foram os modelos a partir dos quais se desenvolveram inúmeros artefatos similares. No decorrer do século XIX, esses objetos se rotinizaram, tornando-se atrações em exibições públicas, que disputavam o sucesso das figuras sinistras dos museus de cera. Hoffmann descreve no seu diário um desses espetáculos, a que teria assistido na cidade de Dresden, no qual uma orquestra completa executava um belo concerto em perfeita coordenação de movimentos, observando que a plateia mal podia esconder o desconforto por estar diante de seres sem vida.

Emannuel Cottier, *Le mangeur de macaroni* (1900).

A curiosidade gerada por essas engenhocas é atestada também pelos artigos da série intitulada "Physique amusante", publicada em *La Nature*, uma das revistas mais populares do *fin-de-siècle* francês. Esses artigos descreviam toda sorte de artefatos animados, antigos e modernos, acompanhando sua apresentação em exposições: eram animais elétricos, como o eletróforo de Peiffer; mecânicos, como as moscas movidas a hélice de Jean Müller; ou pneumáticos, como os pássaros de Héron d'Alexandrie, todos rivalizando em engenhosidade para reproduzir o funcionamento dos organismos vivos. Entende-se por que grande parte dos autores surrealistas — notadamente os nascidos no final do século XIX, como Tzara, Breton, Ernst, Desnos ou Vitrac, marcados pelo fascínio dos brinquedos animados da sua infância — vá evocar o "legendário canário de Vaucasson do qual se contava que era capaz de comer e digerir" como um dos objetos inspiradores de sua poética.[4] Voltaremos a isso.

De momento, vale lembrar que *O homem da areia*, escrito numa época em que os autômatos eram efetivamente considerados réplicas, humanas ou animais, parece inaugurar um novo ponto de vista sobre os simulacros mecânicos. Isso porque a dúvida, em vez de incidir sobre a máquina que simula um ser vivo, acaba por transformá-la no objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova.

Anônimo, *Oiseau chanteur* (1890).

Ao tornar irrelevante o mutismo de Olímpia, Natanael anula a derradeira e capital diferença que, para o pensamento clássico, separaria o homem da máquina. Segundo a teoria

dos animais-máquinas de Descartes, a linguagem seria justamente a pedra de toque de tal distinção: a réplica poderia ser capaz de tudo, menos de falar e expressar sentimentos, ou seja, de manifestar as qualidades exclusivas do espírito. Partindo desse pressuposto, a filosofia cartesiana torna inconcebível a possibilidade de a máquina existir independente do entendimento que a constrói e, portanto, de interrogar a própria existência do homem. Assegurando a primazia do sujeito pensante sobre qualquer engrenagem, Descartes circunscreve a técnica num contexto radicalmente humanista.[5]

Ora, o personagem de Hoffmann caminha exatamente na contramão do fundador do racionalismo moderno: ao acreditar no amor de Olímpia, não obstante sua voz mecânica e sua incapacidade de produzir respostas articuladas, Natanael coloca em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade. Semelhante disposição encontramos no conto "Sobre o teatro de marionetes" de Heinrich von Kleist. Porém, neste caso, a réplica é considerada mais perfeita que o ator vivo: seu poder de interrogar as qualidades humanas decorre justamente do fato de estar privada de toda consciência e obedecer apenas às leis da matéria. No texto de Kleist — um avesso da teoria cartesiana — afirma-se a superioridade da máquina sobre o homem; no conto de Hoffmann, o acento incide sobre a dúvida.

Quando Natanael indaga os limites do "círculo traçado pela mesquinha necessidade humana", além de manifestar considerável desprezo pela ideia da supremacia do homem no universo, ele expressa também uma profunda consciência das incertezas que, a partir de então, começam a abalar a afirmação da identidade. Em *O homem da areia* repercutem ecos de uma forte recusa das formas seculares do antropomorfismo;[6] recusa que, pelo menos desde o final do século XVIII, funda uma crise definitiva da representação da figura humana no pensamento europeu.

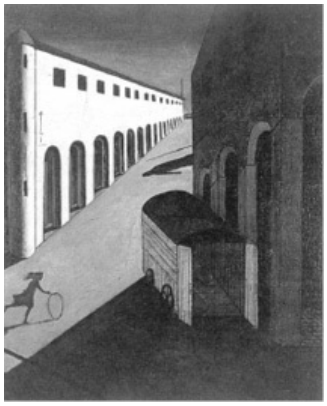
A imagem fugaz da sombra, a deformar implacavelmente a silhueta humana, foi talvez uma das primeiras descobertas de uma nova sensibilidade que buscava dar corpo às incertezas expressas pelos contemporâneos de Hoffmann. No decorrer de mais de um século — pelo menos desde o "Sturm und Drang" até os primeiros modernistas — ela figurou como motivo recorrente no imaginário europeu, com particular relevo na consciência romântica.[7]

Ao longo desse extenso período, o público das grandes cidades europeias fascinou-se por espetáculos cujos personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam numa tela branca e transparente. Conhecido na Alemanha como "Schattenspiel", o milenar teatro de sombras, de origem oriental, foi introduzido em Paris por volta de 1770. As "sombras chinesas" de Séraphin tornaram-se tão populares que, sob o título "Spectacles des Enfants de France", foram encenados ininterruptamente nas galerias do Palais Royal entre 1784 e 1858. No final do século XIX esses espetáculos ainda conheceram grande voga nos cabarés parisienses da Belle Époque, celebrizando autores

como o desenhista Caran d'Ache. O interesse pelas sombras, porém, excedeu em muito a mera diversão cosmopolita, para assumir intensa gravidade nas artes oitocentistas.

No espectro, os homens oitocentistas descobrem também uma cópia perversa, que submete a realidade às suas formas instáveis e fugidias. "Há mais enigmas na sombra de um homem que caminha sob o sol do que em todas as religiões do passado, do presente e do futuro" — a frase de Giorgio de Chirico, escrita por volta de 1910, parece sintetizar os motivos de mais de uma geração voltada para a exploração das paisagens sombrias.[8]

Entre esses enigmas destaca-se, em particular, o tema do duplo, que fundamenta a obsessiva investigação do topos da sombra desde os primórdios do romantismo.



Giorgio de Chirico, *Mélancolie et mystère d'une rue* (1914).

Breton explora o tema num extenso ensaio sobre Archim von Arnim — "o grande evocador da mais durável e mais moderna das inquietações poéticas" — que, "um século antes de Picasso, sonhou com um quadro representando frutas tão habilmente pintadas que os pássaros, tomando-as por frutas verdadeiras, acabavam colidindo com a tela". Fascinado pelo motivo do duplo, Arnim teria sido o primeiro escritor a expressar uma dúvida radical a respeito da afirmação "Eu sou", da qual resultam "os diversos estados de dispersão do Eu no objeto 'exterior', que ocorrendo em particular na infância e em certos delírios, engendram uma perturbação geral da noção de personalidade".[9] Vividos com intensidade pelo próprio Arnim, tais desdobramentos de personalidade — aliados a experiências de telepatia e de sonambulismo artificial — foram determinantes, segundo o criador do surrealismo, não só na formação espiritual do poeta prussiano, mas também na história da poesia moderna.

Salvador Dali, *L'Angelus de Gala* (1935).

Ainda no mesmo ensaio, Breton refaz o itinerário dessa aventura sensível, que "descobre na representação o mecanismo das operações da imaginação, e coloca a primeira na dependência exclusiva da segunda, na condição de submeter o próprio Eu ao mesmo regime do Objeto". Das transfigurações por que passa a personagem de Nerval em *Aurélia* à profissão de fé filosófica que Rimbaud condensou na conhecida expressão "Je est un autre"; do instável Maldoror de Lautréamont aos personagens duplos de *César Antechrist* de Jarry; dos contos de Apollinaire a toda a obra de Salvador Dali, "na qual a multiplicação da imagem onírica ao infinito tende a comprometer a base do poder objetivante" — essas são algumas das variantes nas quais Breton reconhece a inquietação moderna que, a partir de Arnim, vem alterar decisivamente a consciência da identidade.[10]

Se a ampla tematização do duplo aparece como o principal elo entre os autores citados por Breton, convém lembrar que, nessa tradição, a duplicação tende sempre a revelar uma imagem noturna, e portanto diversa, de seu protótipo. Assim, nas obras desses autores, o sósia se apresenta frequentemente na qualidade de um outro de contornos sinistros. Tal disposição é característica de grande parte da produção romântica e, em particular, das novelas de Hoffmann, a quem Otto Rank definiu como "o poeta clássico do Duplo".[11]

Em *Os elixires do diabo* (1815), os desdobramentos do personagem central se realizam por inúmeros artifícios, que vão da telepatia à transmissão de processos anímicos, ou da identificação plena entre duas pessoas à perda do domínio sobre si mesmo. A trama central do romance gira em torno da história de Medardus, um monge criado no claustro desde

criança, que certo dia descobre uma relíquia escondida no convento: um frasco contendo um elixir, que o Maligno em pessoa havia destinado a Santo Antonio, patrono dos capuchinhos. De posse da substância maldita, ele abandona o mosteiro para entregar-se às mais sombrias aventuras.

A peregrinação do herói pelo mundo é marcada por crises de dispersão do eu que o levam a cometer crimes terríveis. Torna-se responsável pela morte de um meio-irmão, apresentado como sua cópia fiel que, mais tarde, retorna na condição de louco e o acompanha como uma sombra. Numa das passagens mais fortes do conto, Medardus é acolhido num castelo onde todos os habitantes o tomam por sósia, de tal forma que ele começa a desconfiar de sua própria existência. Depois de muita errância, marcada por sucessivas falsificações de sua identidade, ele acaba por descobrir um manuscrito que lhe revela a história de sua família e a fatalidade que o persegue: o grave sortilégio cometido por um de seus ancestrais gerara uma maldição sobre toda a descendência. O triste destino de Medardus — e de seu duplo, o meio-irmão Viktorin — era a penitência desse crime.

Os avatares do personagem de *Os elixires do diabo* apontam inequivocamente para o tema da alteridade maligna e persecutora: o duplo, seja ele sósia, irmão ou ancestral, está associado aos poderes do Mal que agem sobre o herói.[12] Ao dispersar-se em outros, o solitário monge torna-se um criminoso; isso não leva, contudo, à definição de sua autêntica identidade, pois na verdade seus atos diabólicos são determinados pelo crime de um outro. Nada se fixa nesse universo equívoco, concebido à imagem de um duplo que se multiplica de forma vertiginosa: Hoffmann situa seu herói num plano instável, marcado por incertezas semelhantes às que encontramos em *O homem da areia*.

"Um dos efeitos dos 'elixires do diabo'" — conforme observou Alain Faure — "é precisamente o de abolir a fronteira entre o real e o sonho, permitindo o acesso ao invisível, aos leitos profundos do inconsciente". Segundo o autor, o romance de Hoffmann se distancia do "realismo" do *roman noir* para dar espaço às ambiguidades inconscientes, na linha da clássica distinção de Edgar A. Poe entre o fantástico de um mundo percebido por uma consciência normal e a fantasmagoria de um universo cotidiano visto por uma consciência delirante.[13] Se nos livros de Lewis, Radcliff ou Maturin o horror se manifesta de forma concreta — através de sofrimentos e torturas físicas —, nas obras do romantismo alemão ele se interioriza, dando origem às angústias alucinantes ou ao sentimento que Freud definiu como "sinistro" (*unheimlich*).

Vale lembrar que a relação entre a poética romântica e os enigmas do inconsciente não é apenas um artifício de interpretação a posteriori, como aparece nos estudos de Rank e Freud. Sabe-se que o chamado grupo de Berlim, do qual Hoffmann fazia parte, explorou com paixão os mistérios da alma, devotando especial interesse às pesquisas de seus contemporâneos sobre a hipnose, a sugestão, a autoscopia e os fenômenos de alteração de

personalidade. Para esse grupo, a expressão poética autêntica se conectava com as manifestações subjetivas — notadamente os sonhos — que revelavam estados estranhos à consciência: Schubert aludia ao inconsciente como "poeta oculto", Jean Paul como "poesia involuntária", e Hoffmann como "poeta interior".

A obsessiva tematização do duplo na literatura romântica antecipa, portanto, a concepção de que cada homem abrigaria em si um "hóspede desconhecido", conforme a fórmula cunhada por Breton. E a sombra, ao interrogar a realidade dos corpos e denunciar a infidelidade das imagens capturadas pela percepção imediata, vem confirmar uma das máximas surrealistas: "L'existence est ailleurs".

Talvez seja possível afirmar, assumindo os riscos inevitáveis às classificações, que o motivo da sombra na literatura oitocentista desdobra-se em pelo menos duas variantes distintas, embora não antagônicas. Na primeira delas a ênfase recai no encontro — e consequente confronto — com o duplo, tal como encontramos em *Os elixires do diabo*, em *William Wilson* de Poe ou em *O estranho caso de Dr. Jekill e Mr. Hyde* de Stevenson, entre outros. Nesses casos o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos catastróficos, frequentemente a morte. A sombra aqui representa uma extensão do eu que, uma vez revelada, condena o indivíduo a um enfrentamento consigo mesmo fazendo-o recordar, a todo instante, o destino trágico de sua condição.

A segunda variante do *topos* enfatiza a perda da sombra. Tema tradicional de várias lendas europeias, em particular das sagas escandinavas, ele reaparece com inusitada força quando Adelbert von Chamisso publica *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, em 1813, precipitando a criação de várias obras com enredos semelhantes. É o romance de Chamisso que incita Hoffmann a escrever, no ano seguinte, as *Aventuras da noite de São Silvestre*. Mais tarde, durante uma viagem à Itália, a intensa luminosidade dos países do sul inspira Andersen a recriar o motivo no conto "A sombra", publicado em Copenhague no ano de 1847.

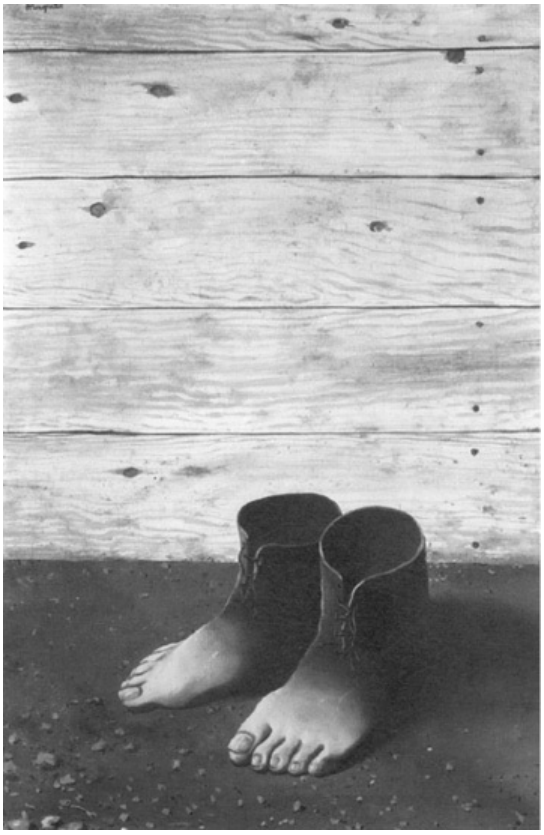
Uma das particularidades dessa variante reside no fato de que, embora a sombra seja, também neste caso, a extensão de alguém, ela acaba por tornar-se uma entidade independente ao separar-se de seu protótipo. Essa cisão traz graves consequências: o homem que perde a sombra passa a ser portador de uma aviltante deformidade — seja ela física, como no caso de Peter Schlemihl, seja mental, como acontece ao personagem de Aragon em *La mise à mort*, que enlouquece quando constata o desaparecimento de seu reflexo no espelho. No limite, essa mutilação representa apenas o primeiro passo de sua decomposição final: em várias narrativas a perda da sombra sugere uma antecipação da morte, como em *A separação da sombra*, de Apollinaire.

Além disso, dessa separação resulta o aparecimento de uma nova criatura: o espectro adquire vida própria. No conto de Andersen, a sombra não só se transforma num ser

autônomo, possuidor de corpo e alma próprios, mas também se torna poderoso o suficiente para aniquilar seu antigo senhor. Também nesse caso o duplo persegue seu protótipo de origem, reiterando um dos traços clássicos do motivo. Aqui, porém, há uma diferença significativa: em vez de tal persecução resultar num enfrentamento que mantém a tensão entre o homem e sua sombra, dela decorre uma resignada aceitação da impotência humana, ora enunciada pelo triunfo do espectro, ora por sua solitária errância no mundo.

Contudo, nesse ponto se faz necessária certa cautela. Isso porque, se tomarmos o conjunto dessas narrativas sobre o duplo, verificaremos que no horizonte de ambas as variantes está um obscurecimento da figura humana que aponta inevitavelmente para a morte. A questão central dessa distinção reside, portanto, numa tendência decorrente da ênfase em tal ou qual tratamento do tema: na primeira variante prevalece a interiorização do duplo — reafirmada na hipótese de uma consciência delirante, ou da emergência de sinais inconscientes —, ao passo que na segunda prevalece a situação absurda da separação entre a sombra, que se torna autônoma, e o homem, que se desfigura definitivamente.

O fato de serem essas variantes contemporâneas só faz confirmar o clima de instabilidade que, desde Hoffmann, ganhava expressão na obra de diversos autores europeus. Porém, se no decorrer do século XIX essa grande dúvida assumiu diversas formas, na fase terminal desse processo a ênfase parece recair no obscurecimento da figura humana: no início do século XX — e, em particular, naqueles autores que antecipam o surrealismo, como Chirico e Apollinaire —, o que acaba prevalecendo é o tema da sombra como entidade independente. Em outras palavras: das inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da "mirada interior" que submete a percepção do real à ambivalência do onírico, passa-se à representação concreta dos sonhos.



René Magritte, *Le modèle rouge* (1935).

Não será por outra razão que Breton e seus companheiros reconhecem o ponto de partida do "espírito moderno" tanto no romantismo alemão quanto no *roman noir* inglês: enquanto o primeiro se contrapõe à *mimesis* realista subvertendo as leis da percepção, o segundo autonomiza as imagens subjetivas, dando corpo à cena mental.[14] Tudo se passa como se a "descoberta" do inconsciente tivesse precipitado um processo de desrealização que, iniciando-se com a suspeita do simulacro da vida, termina por afirmar a vida do simulacro.

Rafael Argullol sugere hipótese semelhante ao analisar a paisagem romântica na pintura: se "os espaços oníricos do romantismo giram ao redor de uma nostalgia e uma insaciabilidade trágicas — a 'Idade de Ouro' perdida, a totalidade inacessível —, nos surrealistas essa tragicidade vai dando lugar à obsessão do absurdo". Dessa forma, a luta e o enfrentamento que caracterizam os sonhos românticos são substituídos, nas obras surrealistas, por uma iconologia desolada na qual se reflete a impotência de quem se sente rodeado por um universo sem sentido.

A diferença essencial entre a paisagem surreal e a romântica estaria no fato de que "nesta, o homem vive a **consciência da cisão**, enquanto naquela parece ter desaparecido toda função humana. A **ausência do homem 'humano'** — ou de seu rastro projetado — é um elemento fundamental do paisagismo surrealista. Em seu lugar, o homem se apresenta ou totalmente desprovido de seus atributos — de sua consciência ativa — ou simplesmente

eliminado". Várias obras de Ernst, Tanguy, Magritte ou Dali, ainda segundo Argullol, são povoadas por estranhas criaturas e inquietantes objetos, cujo denominador comum é a falta de vida, confirmando a desantropomorfização que se ultima nas cenas surreais.

Yves Tanguy, sem título (1937).

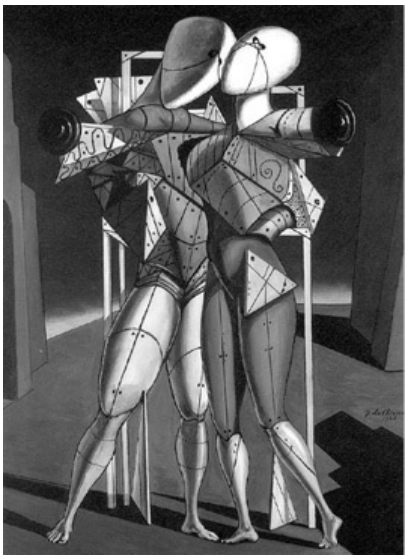
"Os espaços surrealistas sugerem uma 'paisagem depois da batalha'. Comparados a eles os espaços românticos denotam uma comoção trágica, mas cheia de vigor; uma comoção de quem ainda se encontra no centro da batalha" — conclui o autor de *La atracción del abismo*. Todavia, vale lembrar que a paisagem não fica deserta: conforme atesta o próprio Argullol, esse cenário é invadido por "estranhas criaturas e inquietantes objetos".[15] Resta portanto investigar a natureza desses seres que passam a habitá-la, pois, se lhes falta vida humana, eles não deixam de reclamar certas qualidades sensíveis que distinguiam os desaparecidos na batalha.

Tal disposição já se encontra claramente delineada na iconografia metafísica de Giorgio de Chirico, que recorre insistentemente ao motivo da sombra — colocado em evidência pelo efeito da luz sobre monumentos, estátuas ou solitários transeuntes que habitam suas grandes praças públicas — como se vislumbrasse um mundo no qual o homem se libera de todas as aparências humanas para se tornar, ele mesmo, apenas um espectro. Ao analisar "A angústia de partir" (1913-14), Argullol observa que, embora o quadro evoque algumas cenas portuárias das telas de Friedrich por apresentar um mundo paralisado, em Chirico este mundo está morto: "as duas pequenas sombras — já que não se pode denominá-las figuras humanas — permanecem anuladas pelo jogo dos volumes".[16]

A mesma interpretação é sugerida num pequeno artigo publicado em 1930 na revista *Documents*, assinado por Georges Ribemont-Dessaignes. Porém, neste artigo, o escritor avança a hipótese ao observar que "mais que seres vivos, isso que entendemos como seres vivos, homens ou cavalos, [os personagens de Chirico] parecem objetos inanimados, mais mortos que os mortos, mas que retomam de forma estranha e da maneira mais surpreendente algumas prerrogativas da vida".[17] As sombras do pintor greco-romano — frequentemente projetadas por pessoas ou objetos exteriores ao quadro — evocam os espectros que adquirem vida própria não obstante sua condição fantasmática.

Por certo, não é a vida humana que se afirma nas telas de Chirico, mas a vida das coisas. Para representá-la, o pintor recorre ao artifício de intensificar a realidade pela falsificação das perspectivas, do deslocamento dos planos, da desproporção dos objetos ou da simples combinação de elementos incompatíveis. Suas sombras — a exemplo do que se observa em "Les plaisirs d'un poète" (1912) — são muitas vezes alteradas e reorientadas, criando uma aparente disparidade entre o reflexo e a hora indicada no relógio. Esses deslocamentos acabam por animar os objetos que, repousando num plano além da realidade objetiva, passam a ocupar seu próprio espaço e se tornam pura presença. Ou, como o próprio pintor observou em *Hebdomeros*, ao recusar a *mimesis* como princípio de toda a representação: "É essencial que o pensamento se separe de tudo que nós chamamos de lógica ou significado, que se coloque em tal distância dos grilhões da humanidade, que as coisas apareçam sob uma nova luz, como se iluminadas por uma constelação ofuscante".[18]

Essa intenção confirma-se sobretudo no emprego insistente do motivo do manequim que, para Chirico, representava uma metáfora do corpo humano ou, como sugere Giovanni Lista, "o meio de alcançar a 'coisa' que é referida como humana". Com efeito, o manequim pode ser considerado uma extensão dos motivos da sombra e da estátua na obra do pintor, inclusive por ser um tema ao qual ele recorre a partir de 1914, numa fase posterior à das grandes praças povoadas por monumentos e espectros. Com os manequins, Chirico trivializa as estátuas — que, retiradas de sua base, perdem o aspecto monumental —, ao mesmo tempo em que concretiza as sombras, dando-lhes volume e cor.



Giorgio de Chirico, *Hector et Andromaque* (1917).

Dessa forma, conclui Giovanni Lista, "tendo sido a enigmática sombra de uma presença invisível, depois a imagem espectral de uma estátua, o Homem agora, finalmente, alcança o *status* de 'coisa'".[19] Não é difícil perceber esse percurso ao acompanharmos a progressão do

trabalho de Chirico, evidenciado também na série de autorretratos pintados na fase metafísica. No *Portrait de l'artist par lui même*, de 1910, ele se representa de forma realista, grave, pensativo, com a cabeça repousando sobre a mão; no quadro do ano seguinte, sua imagem de perfil — petrificada sobre o fundo celeste, recortado ao longe por uma imensa torre — lembra a efígie de um medalhão; finalmente, no *Autoportrait* de 1913, já não há mais vestígio humano de sua figura: dois pés de estátua cortados jazem sobre uma mesa, ao lado de uma parede escura em que se encontra a enigmática inscrição de um grande "X".

Nesse mesmo ano, quando Chirico envia algumas de suas telas para o Salão dos Independentes, Apollinaire publica uma crítica com a seguinte observação: "A estranheza dos enigmas plásticos que o Sr. Chirico nos oferece ainda escapa a muita gente. Para retratar o caráter fatal das coisas modernas, este pintor emprega a mais moderna fonte de energia — a surpresa".[20] Nessas telas, o poeta francês reconhece a nova disposição do espírito que libera os seres e objetos da tirania das aparências para lhes conferir uma realidade própria.

Quando Apollinaire escreve essas palavras — um século depois da publicação de *O homem da areia* de Hoffmann —, a integridade da figura humana sofre fortes ameaças. As réplicas, que tanto inquietaram o século XIX, são substituídas pelos manequins que, "congelados na imobilidade de um espaço praticamente fechado, eliminam os últimos traços de potência carnal incorporados nas estátuas, resultando num corpo transformado em 'coisa'".[21] Assim ocorre não só nos quadros de Chirico ou de Fernand Léger pintados nos anos 1910, mas também em narrativas como *Les chants de la mi-mort* (1914) de Alberto Savinio — pseudônimo de Andrea de Chirico, irmão do pintor —, cujo personagem central é uma espécie de boneco sem personalidade, nem rosto, olhos ou voz. Comparada a ele, Olímpia certamente figuraria como um autêntico ser humano.

Contudo, esses seres "mais mortos que os mortos", que Ribemont-Dessaignes diz reclamarem algumas prerrogativas da vida, não geram sentimentos menos inquietantes que o aparecimento do autômato de Hoffmann. Num pequeno conto de Apollinaire, o personagem central é tomado de espanto ao deparar com uma sombra "que não dependia de corpo algum e avançava livremente, sozinha". Essa "sombra ensimesmada" não só teria se separado do corpo de um homem, mas a ele sobrevivia, vagando solitária pelas ruas de uma pequena cidade.

Ao segui-la, o personagem de *O passeio da sombra* percebe que ela é capaz de respirar e até mesmo de sentir o "inefável odor" das rosas plantadas num jardim público. Tomado de emoção, ele finalmente se dá conta "de que havia nela uma vida imortal" e, embora o mistério da sombra lhe escapasse, sua presença o faz compreender "quão vã é a morte, e que ela mal atenua a presença. Os que estão mortos não estão ausentes".[22] O espanto inicial dá lugar então a um sentimento terno e solidário para com o espectro: a sombra sem nome nem corpo, que parece triunfar sobre a morte, permanece interrogando a realidade da figura

humana.

1Hoffmann, E. T. A. "O homem da areia", *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987, pp. 49-50.

2 Id., ibid., p. 47.

3 Entre tais registros consta que, no século XIII, Roger Bacon teria construído uma cabeça falante regida por um encantamento; na mesma época, Santo Alberto Magno teria criado um androide, destruído logo em seguida por Santo Tomás de Aquino, que considerou uma blasfêmia a existência de tal ser irreal. No século XV, Paracelso afirmava ter desenvolvido em seu laboratório uma réplica precisa do homem, o "homunculus". Em que pese o caráter de fabulação de tais registros, o que importa aqui é sublinhar sua presença no imaginário europeu bem antes do século XIX.

4Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965, p. 284.

5 Remetemos à quinta parte do *Discurso do método*, em que Descartes alude aos animais-máquinas e aos autômatos buscando determinar suas diferenças fundamentais em relação ao homem. Descartes. "Discurso do Método". Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 54-62.

6 Na sua definição usual, o antropomorfismo significa a atribuição da forma humana a tudo que originalmente não a possui, ou, mais abrangente, a interpretação de todo tipo de realidade por semelhança ou analogia ao homem. No caso da problematização aqui analisada, talvez fosse mais correto falar de uma crítica ao antropocentrismo, na medida em que ela coloca em questão a própria forma humana atribuída ao homem.

7 Retomamos aqui a periodização proposta por Albert Béguin e Rafael Argullol, entre outros, que reconhecem as manifestações do espírito romântico tanto no "Sturm und Drang" setecentista quanto no surrealismo das primeiras décadas do século XX. Breton alude a essa filiação do movimento surrealista ao romantismo alemão em diversos artigos sobre as origens sensíveis de sua poética. Ver Béguin, A. *L'Ame romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991, e Argullol, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Bruguera, 1983.

8 Citado em Ades, Dawn (org.). *Dada and surrealism reviewed*. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1978, p. 20.

9Breton, André. "Introduction aux 'Contes bizarres' d'Archim d'Arnim", *Point du jour*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 129-30. A despeito das palavras categóricas de Breton, Béguin e outros estudiosos do tema, como Otto Rank, afirmam que o motivo do duplo foi introduzido na literatura romântica por Jean Paul, pseudônimo do escritor alemão Johann Paul Friederich Richter.

10 Id., ibid., pp. 129-30. A essa genealogia de Breton poderíamos acrescentar outros nomes, que os fundadores do movimento surreal viriam a considerar "surrealistas *avant la lettre*", como Blake, Stevenson, Poe e Novalis, entre outros, para citarmos apenas alguns dos autores que exploraram o tema do duplo.

11Rank, Otto. *The double — a psychoanalytic study*. Trad. Harry Tucker Jr. Londres: Maresfield Library, 1989, p. 9. Em "Introduction aux 'Contes bizarres' d'Archim d'Arnim", op. cit., p. 126, Breton irá discordar de Rank ao afirmar que os personagens de Hoffmann não passam de uma "tosca falsificação" das criações de Arnim.

12 O tema da alteridade maligna aparece em várias obras do século XIX, como é o caso de *A morte amorosa* de Théophile Gautier, *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde ou *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson, entre outras.

13Faure, Alain. "Du simple au double: du *Moine* de M. G. Lewis aux *Élixirs du diable* de E. T. A. Hoffmann", *Europe*, n. 659, "Le Roman Gothique". Paris: Europe/Messidor, mar. 1984, pp. 59 e 62 (nota 6).

14 A geração surrealista dedicará particular atenção à atmosfera gótica do *roman noir*, produzindo inúmeros textos sobre o tema. Em Breton, esse interesse aparece desde o primeiro *Manifesto* de 1924 até o prefácio à edição francesa de 1954 do clássico de Maturin, *Situation de Melmoth*. Desenvolvemos o tema em "Quase plágio: o *roman noir*" em *34 Letras* n. 3-4, Rio de Janeiro: 34 Literatura/Nova Fronteira, set. 1989, pp. 132-40. Ver também Le Brun, Annie. *Les châteaux de la subversion*.

Paris: Pauvert/Garnier, 1982.

15 Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*, op. cit., pp. 120-2 (grifos do autor).

16 Id., ibid., p. 121.

17 Citado em Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 1995, p. 103.

18 Citado em Lista, Giovanni. *De Chirico*. Trad. Eddie Crockett. Paris: Hazan, 1991, pp. 79-82.

19 Id., ibid., p. 93.

20 Citado por Ades, Dawn. *Dada and surrealism reviewed*, op. cit., p. 11.

21 Lista, Giovanni. *De Chirico*, op. cit., p. 89.

22 Apollinaire, Guillaume. "O passeio da sombra", *O rei Lua*. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, s.d., pp. 67-71.

Eliane Robert Moraes

Capítulo VI

O BESTIÁRIO MODERNISTA

> "... d'une façon ou de l'autre, à une époque ou à l'autre, l'espèce humaine ne peut pas rester froide devant ses monstres".
>
> Georges Bataille, *Les écarts de la nature*

A grande suspeita que pesa sobre a figura humana no imaginário moderno — manifesta nos motivos do autômato e da sombra — representa um passo decisivo em direção à transgressão das formas seculares do antropomorfismo. Quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal do cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites, abrem-se novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos.

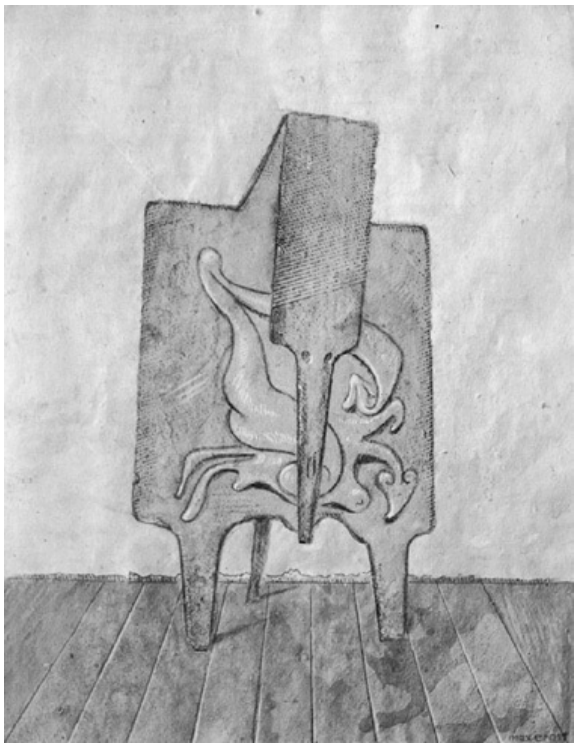
Tudo acontece, porém, como se essa transgressão do antropomorfismo dependesse inicialmente de uma exploração exaustiva da própria imagem do homem, num exame cruel de suas possibilidades. Tudo acontece como se fosse necessário levar a termo um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irrealidade.

"Sabei que o homem, por sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de ampliar ainda mais suas fronteiras" — alertava Lautréamont, um dos primeiros modernos a abandonar-se a tal aventura. Tendo por base esse princípio, a ampliação das fronteiras que se realiza nos *Chants de Maldoror* toma a condição natural do homem como ponto de partida de suas metamorfoses, na medida em que atenta ao fato dele poder viver "na água como o hipocampo; nas camadas superiores do ar como a águia marinha; e debaixo da terra como a toupeira, o bicho da conta e o sublime vermezinho".[1]

Dessa forma, o homem ducassiano não ultrapassa seus limites abrindo mão da condição biológica, mas tornando-a ainda mais ampla: segundo Bachelard, em Lautréamont "o homem aparece como uma soma de possibilidades vitais, como um 'superanimal'; tem toda a animalidade à sua disposição".[2] Trata-se, portanto, da conquista de um potencial biológico variado, que permite ao ser humano habitar todas as pátrias imaginárias — o ar, a terra, a água. Nessa "peregrinação indomável e retilínea", para utilizarmos as palavras de Ducasse, o homem realiza a totalidade animal.

Com esse procedimento, Lautréamont parece inaugurar uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente em abolir as fronteiras convencionais entre seus

diversos reinos. Depois dos acasalamentos monstruosos realizados por Maldoror — e, algumas décadas mais tarde, das metamorfoses vividas por Gregor Samsa — um *leitmotiv* invade a poesia e a pintura, notadamente no surrealismo: o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno.



Max Ernst, *Figure humaine* (1939).

Contra os tratados de zoologia e de botânica, antigos ou modernos, que visavam estabelecer uma perspectiva completa e limitada do universo, o surrealismo não cessa de opor outros métodos de investigação do mundo natural, propondo uma revisão radical do conhecimento sobre as espécies vivas do planeta. Ainda que tal revisão tenha por base uma sólida formação intelectual — a biologia já fazia parte do horizonte cultural de vários autores ligados ao movimento, mesmo antes de sua fundação oficial —[3] ela parece servir sobretudo como pólo privilegiado de ataque.

A nova abordagem da natureza se constrói como negação das taxionomias tradicionais que têm como pressuposto a autossuficiência dos três reinos naturais. Breton é intransigente ao denunciar "os eloquentes naturalistas presos ao visível e ao palpável, que frustram essa necessidade ardente e urgente que nos conduz não na direção do que vemos nos objetos sensíveis, mas na direção do que não vemos". Ao poeta cabe a tarefa de estabelecer os novos critérios de reconhecimento dos seres vivos: "é preciso sair da loja do naturalista", reitera Aragon, "para provar a vertigem da floresta virgem e reencontrar o caos primitivo".[4]

René Magritte, *La découverte* (1927).

Será preciso também lançar mão de um método que despreze a noção de espécie biológica como categoria mental autônoma, para dar conta dos fenômenos invisíveis e instáveis da natureza. "A chave da prisão mental só pode ser encontrada na ruptura com as formas irrisórias do conhecimento: ela reside no jogo livre e ilimitado das analogias", insistirá Breton.[5] Em vez de valorizar o detalhe visível, o velho método analógico reabilitado pelo surrealismo pretende investigar o funcionamento global dos organismos animais, atendo-se às funções normalmente negligenciadas pela zoologia e pela botânica, tais como a camuflagem, o mimetismo e a simbiose.

Breton confirma tal intenção ao proclamar que "o bestiário surrealista, sobre todas as outras espécies, concede a primazia aos tipos fora de série, de aspecto aberrante ou indeterminado como o ornitorrinco, o louva-deus ou o tamanduá". Com efeito, tanto nos estudos consagrados ao universo animal — a exemplo das análises de biologia comparada sistematizadas por Pierre Mabille —, quanto nas coleções e criações de diversos tipos de insetos, que incitam o grupo a inúmeras explorações, o interesse repousa sobretudo nas espécies irredutíveis às classificações convencionais. "De resto, a ideia dos três reinos é um contrassenso absoluto" — concluirá Breton.[6]

Em 1938, Kurt Seligmann participa da Exposição Internacional de Paris com uma colagem que tem por título *Os animais surrealistas*. Com suas dezessete vinhetas se destacando sobre os grafitti de um grande muro antigo, a encobrir quase por completo as silhuetas do farol e das duas chaminés de um transatlântico que escapam do lado direito da imagem, a colagem evoca o mito cristão da Arca de Noé, apresentando um grupo de

animais que parece ter sido salvo de um naufrágio. O fato de "surgirem" esses animais de um muro, lembrando as figuras que surgem das frotagens de Max Ernst, também sugere a descoberta de um mundo subterrâneo revelado pela sensibilidade poética.

Na arca surrealista reúnem-se as espécies mais insólitas e ambíguas da zoologia — notadamente as que realizam de forma concreta a junção dos reinos —, como que constituindo um catálogo dos animais reabilitados pelo movimento. Na verdade, o trabalho de Seligmann pode ser considerado um resumo da fauna surreal, ao mesmo tempo em que atualiza o propósito de "reconstruir a arca", afirmado por Breton dez anos antes, num comentário às colagens de Ernst.[7]

Em primeiro plano repousa, ajoelhado, um louva-deus — o inseto-fetiche do movimento — numa posição que lembra, ao mesmo tempo, o ato religioso da oração e o violento ataque nupcial que caracteriza as fêmeas da espécie. A ele segue-se um ornitorrinco — o "mamífero com bico de canário" —, e um tamanduá — o "grande quadrúpede aerófago" —, animais cuja "interpretação hieroglífica permanece sendo a mais difícil", conforme Breton.[8] Complementando esse tríptico maior, a colagem ainda apresenta o cavalo-marinho, a girafa, o camaleão, a toupeira, a anta e o tatu, ao lado de tipos raros de pássaros, borboletas, rinocerontes, focas e moluscos.

Se o gabinete de história natural dos surrealistas é fundamentalmente composto por esses "pesadelos dos zoólogos" reunidos no trabalho de Seligmann, a eles vem se somar ainda uma infinidade de outros seres "fora de série", a exemplo das plantas carnívoras, dos vaga-lumes, das pérolas, dos corais, das larvas, dos parasitas ou dos micróbios. Trata-se de um conjunto orgânico *sui generis*, por pressuposto inclassificável e, por isso mesmo, impossível de ser catalogado através de qualquer critério seguro: "a flora e a fauna do surrealismo são inconfessáveis", certifica o primeiro *Manifesto*.[9]

Max Ernst, ilustração para *La Dame Ovale* (1939).

Assim concebida, a zoologia surreal parece dar continuidade ao projeto dos *Chants de Maldoror*. À multiplicação das possibilidades vitais do homem, tendo em vista sua capacidade biológica de ultrapassar os limites humanos, os signatários do *Manifesto* fazem eco estendendo tal capacidade ao conjunto dos seres vivos, todos movidos pela mesma repugnância ao repouso que Bachelard identifica em Maldoror. As espécies insólitas que compõem a inconfessável fauna de Breton — aqui sempre ampliada à flora e aos minerais — supõem igualmente um caos primitivo cujos elementos vivem em constante transformação.

Não é por outra razão que na "arca" e na "floresta virgem" — motivos da fábula cristã das origens, revisitados com frequência pelos autores do movimento — os animais paradoxais como o louva-deus e o ornitorrinco figuram como seres ancestrais, evocando uma regressão abismal às origens do mundo.[10] Nesse caos primitivo, os seres se contaminam uns aos outros: a fusão entre pássaros e peixes, tema bíblico recorrente na imaginação poética, é um testemunho dessa operação primordial da natureza. Com efeito, esse processo de contaminação dos seres representa a base sobre a qual o grupo constrói a sua própria história natural: dos parasitas às baleias, dos vermes aos elefantes, nenhum ser vivo — incluindo o homem — escapa ao princípio soberano da metamorfose.

Amplia-se o bestiário: aos animais de aspecto aberrante e indeterminado encontrados na

natureza vêm se acrescentar uma série de criaturas enigmáticas, criadas pela imaginação. Sátiros, minotauros, dragões e outras figuras mitológicas passam a povoar a paisagem surreal ao lado de espécies desconhecidas como pombos de três cabeças (Hugnet), répteis metálicos (Crevel), cobras-centauros (Arp), leopardos cósmicos (Desnos), abelhas gigantes (Vitrac) ou mulheres fosforescentes (Aragon).

Intensificam-se as contaminações: o bestiário natural do surrealismo, constituído essencialmente pelos animais paradoxais, tem como extensão lógica a "formação de novos seres, não menos híbridos ou monstruosos que o agave, a esfinge ou o aptérix", conforme observou Breton.[11] Isso porque as leis que regem a floresta virgem revelam-se ainda mais operantes na "selva subconsciente": a imaginação, diz Bachelard, "só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir e quando a apanha no fluxo da causalidade formal, do mesmo modo que um físico só compreende um fenômeno quando o apanha no fluxo da causalidade eficiente". Desse modo, "a metamorfose torna-se função específica da imaginação" — conclui o filósofo.[12]

Assim como ocorre com as sombras — que, separadas dos seus corpos originais, terminam tornando-se seres autônomos —, também os animais surrealistas clamam por uma vida própria, independente das forças da natureza. Porém, se as sombras ainda guardam reminiscências de seu protótipo, não obstante sua susceptibilidade à deformação, os seres imaginários parecem cada vez mais afastados da silhueta humana. No bestiário teratológico, a figura do homem surge sempre combinada a formas animais, reiterando a hipótese bachelardiana de que a necessidade de animalizar o mundo está na origem da imaginação.

Na grande rede de metamorfoses, todavia, os animais representam um suporte transitório, submetendo-se aos jogos de equivalências que repudiam a permanência das formas. Como se reatualizassem continuamente o propósito de reconstruir a arca, Breton e seus companheiros lançam o protótipo do animal monstruoso por natureza à vertigem das analogias mentais, precipitando o intenso processo de deformação que está na origem das "formas híbridas, nas quais toda a emoção humana tende a se projetar".[13]

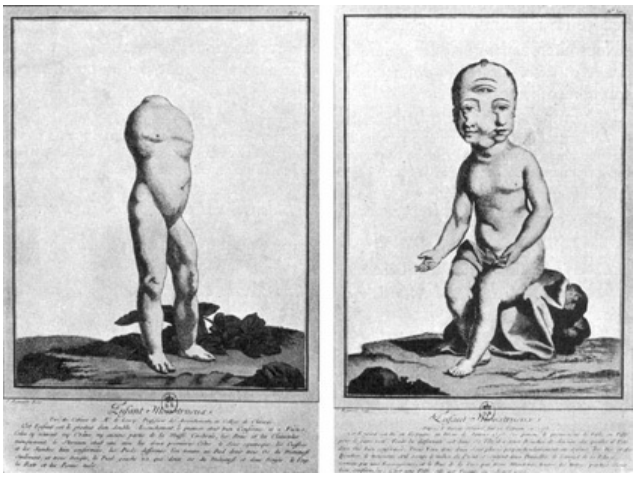
Operação privilegiada da imaginação surreal, a atividade combinatória realiza, como nenhuma outra, a intenção de aproximar realidades distantes. Dela resultam os híbridos por excelência — a exemplo das "moscas-mulas" de Aragon, das "sardinhas-borboletas" de Péret, dos "morangos-rouxinóis" de Éluard ou dos "ursos-folhas" de Masson — que concretizam a definição de imagem poética do movimento. A justaposição de elementos não se restringe contudo ao mundo natural: a contaminação estende-se aos objetos inanimados que, combinados a outras realidades, também passam a reclamar algumas prerrogativas da vida.

No catálogo da Exposição Surrealista de Objetos, realizada em maio de 1936, "cofres-

crisálidas", "torres girafas" e outros objetos híbridos repousam à margem de um ovo gigante de Aepyonis, imensa ave pré-histórica, formando uma imagem que sintetiza o começo do mundo e a incubação dos prodígios. A apresentação de Breton atenta para o fluxo e refluxo das precipitações orgânicas que estão na origem dessa imagem: "Os seres-objetos (ou objetos--seres) se caracterizam pelo fato de obedecerem a uma transformação contínua e testemunharem a eternidade da luta entre as potências agregantes e desagregantes que reivindicam a verdadeira realidade da vida".[14]

A multiplicação de formas que decorre desse processo tende, portanto, a ampliar o procedimento básico da combinatória — que reside fundamentalmente na justaposição de distintas realidades —, tornando mais complexa a formação dos novos seres. Respondendo ao imperativo dos avatares, o surrealismo conclui seu inventário de espécies raras e fantásticas com uma série de criaturas que, justamente por sua complexidade, parecem resumir o sentido último de seu bestiário. Nessa passagem, o híbrido cede lugar ao monstro.

Entre as diversas definições de monstro uma das mais frequentes consiste em considerá-los seres inacabados ou, como prefere Claude Kappler, "seres a quem falta algo de essencial".[15] Essa concepção se faz presente em várias fontes da Antiguidade, como Plínio, Aristóteles ou Lucrécio, que supõem o monstro como um homem que, vivendo nos primórdios da constituição do mundo, ainda não teria se completado: ele é privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão que se torna indispensável na própria qualificação do humano. Inacabadas, as espécies assim descritas remetem a uma perturbação no curso da geração do homem, a um acidente natural, ou a "um desvio da natureza", para adiantarmos um termo de intensa significação para Georges Bataille.



Regnault, *Les écarts de la nature* (1775).

Semelhante definição encontra-se no tratado de Ambroise Paré escrito em 1573 — uma das primeiras compilações ocidentais visando sistematizar o conhecimento sobre as criaturas

teratológicas — que considera monstruosas todas "as coisas que aparecem além do curso da Natureza". *Des monstres et prodiges* fazia parte de um longo compêndio intitulado *De la génération de l'homme*. A obra foi dedicada ao Duque de Uzès, cujo interesse pelos "problemas da geração" parece ter precipitado o volume suplementar que o autor apresenta simplesmente como "coletânea de diversos monstros, tanto dos que são produzidos nos corpos de homens e mulheres, quanto outros animais terrestres, marítimos e aéreos".[16] Assim sendo, a própria concepção do tratado associa a geração dos monstros à dos seres humanos.

Segundo Jean Céard, a noção de monstro proposta por Paré circunscreve-se exclusivamente ao uso do homem, sendo portanto esboçada "à medida de sua inteligência". Ciente dos limites da "frágil razão humana", em sintonia com o pensamento de sua época, Paré não teria qualquer ambição de propor uma explicação totalizante. Isso porque, mesmo excetuando-se as razões divinas ou diabólicas que determinariam tais criaturas, haveria na ordem natural uma série de operações cujos mecanismos escapariam à compreensão do homem: "esse domínio do oculto, segundo o termo empregado correntemente no século XVI, representa o lugar onde a natureza, no segredo de sua atividade, ocupa-se em produzir efeitos ininteligíveis ao homem, efeitos que Paré nomeia precisamente como monstruosos".[17]

Inacessíveis à compreensão humana, os mecanismos secretos da natureza visariam, em última instância, à manutenção da harmonia universal. Na base de tal concepção reside a ideia de que o universo é um "grande Todo", para empregarmos a expressão de Paré, que se organiza por meio de uma trama de relações e correspondências: assim como "o mundo celeste reflete o mundo dos homens, as ordens inferiores existem como reflexo das ordens superiores".[18] Nesse jogo de equilíbrios e contrastes — princípio de toda analogia —, as formas monstruosas seriam o reflexo invertido do corpo humano que, embora perfeito, estaria sempre susceptível a realizar operações imperfeitas.

Por isso a geração de monstros remete amiúde à zoofilia, conforme a décima primeira causa apresentada em *De monstres et prodiges*. Entre os "exemplos de mistura ou cruzamento de sementes", Paré enumera uma série de casos nos quais as mulheres conceberam "seres hediondos e abomináveis", frutos de "uniões bestiais". Ainda que as criaturas híbridas resultem muitas vezes do cruzamento entre outras espécies, provenientes de distintos reinos da natureza, os monstros que decorrem da cópula entre seres humanos e animais, como observa Kappler, são os mais recorrentes.

Frequentes em Lautréamont — que descreve diversos acasalamentos bestiais de Maldoror, alguns deles retomados mais tarde nas colagens de Ernst —, de forma geral os cruzamentos entre seres humanos e animais tendem a ser repudiados na erótica surreal. Até mesmo a ideia de que "os animais se prestam voluntariamente à curiosidade amorosa dos homens",

como afirmou Crevel em 1925, encontra seus fundamentos bem mais na imaginação das formas do que nas fantasias de zoofilia.[19] "A bestialidade não interessa a ninguém" — registram sumariamente os participantes do grupo nas suas pesquisas sobre sexualidade.[20]

Isso não significa que os híbridos de humanos e animais mereçam pouca atenção do movimento; nesse capítulo, a teratologia surreal parece estar em franca sintonia com a zoologia fantástica do Renascimento que prima pelas representações de monstros semi-humanos. Mas vale lembrar que, se a concepção renascentista de harmonia universal sobre a qual repousa a trama oculta das correspondências é retomada pelo surrealismo, neste os monstros deixam de ser descritos como frutos de "uniões aberrantes" para tornarem-se tão somente imagens poéticas. Com isso, eles deixam igualmente de ser definidos por sua "falta" de humanidade para se constituírem como excessos da imaginação.

Pablo Picasso, *Minotaure assis avec un poignard* (1933).

Dadas as inúmeras possibilidades combinar dois seres, a princípio o método de fabricação do monstro semi-humano é ilimitado. Contudo, é bastante significativo que, quando se trata em particular da união entre homem e animal, esse processo se realize quase sempre por uma combinação da parte superior de um dos corpos com a parte inferior do outro. Mais precisamente, nas justaposições surreais percebe-se uma clara tendência entre a associação da cabeça ou tronco de uma criatura com o ventre e as pernas de outra.

Essa combinatória particular — que, de certa forma, remete a uma problematização da cabeça — dá forma às criaturas mais evocadas em diversas mitologias ocidentais, tais como o minotauro, o fauno, o centauro ou o cinocéfalo. A série completa-se com os monstros femininos, cuja imagem mais recorrente encontra-se na esfinge tradicional, formada por uma cabeça de mulher sobre corpo de leão. É significativo também que essa figura mitológica ocupe um lugar de honra no bestiário surrealista, sendo considerada uma das principais matrizes genéricas das formas bifurcadas que os signatários do movimento não cessam de opor às classificações fixas para proclamar a simbiose dos reinos naturais.

Max Ernst, ilustração para *Une semaine de bonté* (1934).

"Não sabíamos nós, de longa data, que o enigma da esfinge diz muito mais coisas, e bem diferentes, do que parece dizer?" — a questão de Breton revela o interesse que a figura da esfinge suscita na consciência surreal.[21] Mais ainda, ela manifesta a determinação dominante no grupo de propor novas interpretações para os enigmas colocados pela legendária criatura.

No capítulo da teratologia os surrealistas normalmente se rendem aos tipos mais tradicionais da mitologia, fixando-se sobretudo nos seres imaginários como a sereia, o minotauro e a esfinge. Todavia, isso não significa uma retomada do repertório clássico em torno desses mitos: pelo contrário, nessa tópica o poder da referência antiga diminui sensivelmente para dar lugar às imponentes figuras simbólicas que, por seu caráter monstruoso e enigmático, parecem tramar intensos laços com a sensibilidade moderna.

A reinvenção dos monstros passa, portanto, pela dessacralização das tradições que os sustentam na qualidade de uma simbólica acabada: "Nós dispensamos os tesouros da imaginação. Figurar a esfinge como um leão com cabeça de mulher pode ter sido poético outrora. Espero que uma verdadeira mitologia moderna esteja em formação" — confirmará Breton.[22] Recusando as formas fixadas pelo modelo grego, os surrealistas não poupam esforços para denunciar o "erro da esfinge", criatura que, isolada nas areias do deserto, bloqueia o voo da imaginação e interdita o acesso à "verdadeira vida".

Ao comentar uma tela de Picasso, *La femme en chemise*, Éluard evoca a figura mitológica — "A massa enorme e escultural dessa mulher em sua poltrona, a cabeça grande como a da Esfinge, os seios cravados no peito" — numa comparação que acaba por apagar definitivamente as referências antigas: "o rosto de traços miúdos, a cabeleira ondulada, a axila deliciosa, as costelas salientes, a camisa vaporosa, a poltrona doce e confortável, o jornal cotidiano". O mesmo se passa com a interrogação de Édipo, dessacralizada tanto pela reversão de papéis, como registra Picabia — "Eu interrogo a Esfinge: ela me diz ter

inventado o deserto" — quanto pelo rebaixamento do enigma mortal em prosaica adivinha, conforme a equação proposta por Éluard: "Quem fica mais contente consigo mesmo, mais seguro da eficácia de sua inteligência, Édipo ou a Esfinge?".[23]

Contudo, o ataque dos surrealistas não visa ao mito enquanto tal, mas a convenção milenar e o esteticismo que alimentava um certo culto da Antiguidade. Reinventada como figura da mitologia moderna, a nova esfinge também obedece à dinâmica dos avatares, desdobrando-se em diversos seres ou objetos — sejam homens ou mulheres, pedras ou borboletas — para, nessa condição, revelar as múltiplas faces do enigma. Em *Poisson soluble* o monstro aparece sob a forma de um inseto gigante que semeia pânico pelos arredores da Bastilha: "Naquele tempo tratava-se de uma enorme vespa que, toda manhã, descia o boulevard Richard-Lenoir cantando em altos brados e propondo enigmas às crianças". O local de onde surge a esfinge moderna remete à fundação da própria modernidade e ao propósito de criação de uma mitologia que lhe corresponda. Depois de ter feito muitas vítimas, a vespa retorna sob o aspecto de uma bela mulher e, "após olhar detidamente para mim, sem dúvida com o objetivo de me fazer testemunhar sua irônica surpresa, aproximou-se e cochichou em meus ouvidos: 'Eu volto'".[24]

A imagem retorna em inúmeros textos e sob os disfarces mais diversos, mas quase sempre ambientada no cenário cosmopolita. Em *Les vases communicants*, Breton identifica a esfinge numa mulher cujos fascinantes olhos cor de violeta desviam sua atenção durante um passeio pelas ruas de Paris; o mesmo ocorre logo no início de *Le paysan de Paris*, quando Aragon evoca "as esfinges desconhecidas que não interrompem o caminhante sonhador, a menos que ele as encontre em sua distração meditativa, que não lhe propõem questões mortais. Mas se souber adivinhá-las, esse sábio que então as interroga terá diante de si, graças àqueles monstros, seus próprios abismos para sondar novamente".[25]

Não é de estranhar que os dois amigos terminem por sucumbir à mesma aparição, pressentida nas suas peregrinações pela cidade e intensamente perseguida, conforme confidencia Breton em *Nadja* ao recordar "o apelo irresistível que nos levou, a Aragon e a mim, a retornar aos mesmos pontos onde nos havia aparecido aquela verdadeira esfinge sob a aparência de uma encantadora jovem passando de uma calçada a outra, a interrogar os transeuntes".[26] Com efeito, a trama sinuosa do livro, marcada pela trajetória errante de seus protagonistas, repousa sob o signo de uma busca incessante que jamais encontra seu termo final. A cena se repete num dos artigos de *Les pas perdus* — significativamente intitulado "L'esprit nouveau" —, no qual os mesmos amigos, por "não poderem renunciar a conhecer a palavra do enigma", percorrem em vão um bairro de Paris à procura de uma desconhecida.[27]

Assim, se a esfinge não tem rosto, se também ela não pode ser fixada num só retrato, seu

reconhecimento é inequívoco quando, por um retorno às fontes do mito, ela revela sua "alma errante". Tema recorrente em diversas obras do surrealismo, e onipresente em *Nadja*, que conclui a evocação nostálgica da misteriosa esfinge ao constatar "a falta de resultados dessa perseguição que o passar do tempo devia tornar sem esperança — foi em meio a tudo isso que, de repente, Nadja surgiu".[28]

Monstro feminino por excelência, no imaginário surrealista a esfinge assume o papel de depositária do sentido da vida, orientando o curso da caminhada. Novamente é Breton quem atesta essa presença num álbum de Man Ray em que os diversos retratos de mulheres "refletem inconscientemente a existência humana naquilo que, para nós, é e continuará sendo seu último estágio": nos contrastes entre as fisionomias fotografadas, nos seus traços múltiplos e contraditórios, o que se revela enfim é "o ser único através do qual [Man Ray] nos oferece a visão do último avatar da Esfinge".[29]

Plural e insaciável, às vezes essa criatura se imobiliza por um momento para "interromper o caminhante sonhador" e postá-lo diante dela, numa atitude amorosa que lembra o quadro de Gustave Moreau, *Édipo e a Esfinge* (1864), em que o monstro está agarrado ao peito do herói. A esfinge surreal evoca amiúde a mulher amada, em cujos avatares o poeta reconhece o único ser que resume os mistérios do mundo: "representando todo o real, a mulher é sucessivamente a natureza, a mãe consoladora, a musa ou a mediadora; ela pode transformar-se também na rebelde, na perturbadora — neste caso ela se chamará Germaine Berton ou Violette Nozière; algumas vezes ainda ela se faz de súcubo; e noutras ela chega mesmo a apossar-se do papel e dos atributos do homem".[30] Mas a esfinge também representa frequentemente a portadora da morte, como bem expressa um verso de Paul Éluard: "Doce monstro, tu carregas a morte no teu bico".[31] Nesse caso, é a *femme fatale* que reaparece, ostentando os mesmos poderes funestos que a Salomé do *fin-de-siècle*, e sugerindo igualmente um significativo retorno às origens do mito.

Os monstros pintados por Léonor Fini parecem conservar o sentido que os antigos egípcios lhe conferiam, a exemplo da pastora feroz de *La bergère de sphinx* (1941), rodeada por um rebanho de esfinges que repousa imóvel entre flores despedaçadas e esqueletos humanos, ou da ameaçadora figura de *Sphinx Amalburga* (1942) que parece dotada de terrível poder diante do frágil jovem adormecido em seus joelhos, tal como presa capturada. A criatura funesta reaparece ainda numa das espécies mais recorrentes do bestiário surrealista, a "esfinge Atropos", borboleta cujo tórax lembra as formas de uma caveira. É ela que surge, gigantesca e mortífera, no final de *Un chien andalou*, revelando a obsessão de Buñuel pela obscuro inseto noturno que anuncia a morte.

Numa das variantes mais expressivas do motivo — a colagem "Rencontre de deux sourires" incluída em *Les malheurs des immortels revelées par Paul Éluard et Max Ernst* (1922) —

uma mulher sentada, em posição solene e servida por um criado com cabeça de pássaro, tem seu rosto substituído pela "esfinge Atropos" de cabeça para baixo. Como que formando uma "imagem-adivinha", a colagem retoma o argumento central da coletânea: a crise edipiana na modernidade. Signo da finitude, neste caso a caveira invertida parece apresentar uma nova face da impotência humana.

Max Ernst, *Rencontres de deux sonrires* (1922).

Mas se tal esfinge insiste em afirmar sua condição de mito moderno — denunciando a vã ambição daqueles que "formulam enigmas eternos aos antiquários que passam" —,[32] ela não deixa de reatualizar com vigor o tema original da lenda, trazendo-o para o século XX. Com isso, a colagem de Éluard e Ernst nos remete ao herói que, um dia, teria derrotado o monstro. Resta indagar o que é feito de Édipo.

Segundo a interpretação clássica de Hegel, no pensamento ocidental Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega, "conhece-te a ti mesmo". Ao responder à interrogação enigmática da esfinge, lançando-a ao abismo, o herói vence a opacidade das formas monstruosas projetadas pelo espírito nas quais "subsiste o respeito diante da interioridade obscura e obtusa da vida animal que resiste à reflexão".[33]

Os seres ambíguos e misteriosos da arte egípcia constituem, ainda segundo o filósofo alemão, o discurso enigmático por excelência; nelas é o próprio espírito que surge como monstruoso, participando ao mesmo tempo das qualidades humanas e animais: "tem-se a impressão de que o espírito humano deseja se livrar da força brutal e obtusa sem conseguir romper por completo os laços que o unem e reúnem àquilo que ele não é". Por isso, os monstros encontrados nos antigos símbolos egípcios "contêm implicitamente muito, explicitamente pouco": ou seja, "são trabalhos que foram realizados com o objetivo de obter conhecimentos sobre si mesmo, mas que permaneceram a meio caminho desse

objetivo".[34]

Na medida em que a esfinge faz do símbolo um enigma, ela concentra a essência mesma do simbolismo, evocando um estágio do pensamento em que as formas ambivalentes e obscuras ainda não teriam sido superadas. Se interroga o espírito é porque ela mesma, na qualidade de monstro, se constitui enquanto um enigma: inferior ao conceito, o símbolo revelaria uma ambiguidade de base, manifesta numa busca de consciência que não se completa e, dessa forma, reitera o mistério subjacente à vida animal. Nesse sentido, a esfinge representaria o oposto de Édipo: ela é hostil ao homem e à humanidade.

Ora, quando Édipo destrói a esfinge, não é apenas o monstro em si que sucumbe ao espírito humano, mas tudo aquilo que ele representa enquanto "símbolo do simbolismo", conforme precisou Hegel. Com esse ato, o herói supera o estágio simbólico para elevar-se ao plano conceitual do pensamento. Ao eliminar as formas monstruosas, inadequadas à vida humana, ele conquista "um conhecimento que só se obtém pelo espírito": a consciência de si resulta de um processo de depuração das formas que parte da negação da animalidade. Não se trata, pois, de um homem que alarga suas fronteiras compartilhando a mesma natureza dos animais, mas o contrário: Édipo funda um domínio próprio e exclusivo no qual "o espírito recebe uma existência sensível e natural que lhe é adequada".[35]

Nada mais distante do Édipo que resta na mitologia surrealista que as formulações de Hegel. Aliás, o que efetivamente resta do herói grego é muito pouco: embora evocado com alguma frequência nas colagens de Max Ernst e nas gravuras de Kurt Seligmann, não raro numa atitude esquiva e receosa, sua aparição é sempre eclipsada pela esfinge. Reduzido à galeria dos símbolos mais corriqueiros da modernidade — como confirma o título de uma colagem de *La femme 100 têtes*: "A esfinge e o pão de cada dia visitam o convento" —,[36] Édipo ocupa aqui uma posição insignificante, contrariando sua ênfase no pensamento moderno.

Antes de mais nada, aos olhos dos surrealistas o vencedor da esfinge figura como o grande precursor de um despotismo masculino que tem, como corolário, o triunfo da razão e da consciência de si sobre o caos primitivo. Isso bastaria para colocá-lo às margens de uma mitologia que exalta a figura feminina como signo augural do espírito novo: "Os monstros, tendo negado o estado de peixe, de leão, de águia, enfeitam-se com as formas de mulher. Sereia. Esfinge. Dragão".[37]

À reabilitação da esfinge na cosmologia surreal corresponde a condenação definitiva de Édipo: "eu sempre me admirei — diz Breton numa entrevista — com a insignificância daquela interrogação diante da qual Édipo assume grandes ares... Mas ela nos leva ao coração do mito grego, mais precisamente a uma das primeiras maquinações que tendem a persuadir o homem de que ele é o senhor da sua situação, que nada pode superar seu

entendimento ou bloquear seu caminho, a envaidecê-lo, enfim, fazendo-lhe valer dos meios de elucidação dos quais dispõe, à custa de lhe ocultar o sentido de seu próprio mistério".[38]

Muito mais mobilizador que o suposto enigma decifrado por Édipo, é no tríptico polinésio de Gauguin — "De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?" — que os surrealistas encontram as autênticas interrogações humanas: "Nessa tripla questão reside o único enigma verdadeiro diante do qual aquele colocado pela lenda na boca da esfinge torna-se uma formulação ridícula". Mais ainda: longe de pretender dar uma resposta à questão como fez o herói grego, a regra geral do grupo sempre foi, como observou Vitrac, "recusar-se a qualquer expediente que deixe de provocar a interrogação inesgotável da esfinge e manter-se na situação de adivinhá-la".[39]

Manter o estado de interrogação significa manter o mistério das formas monstruosas, em consonância com a afirmação de Jarry que em 1895 já pontificava: "chamo monstro toda beleza de origem inesgotável".[40] Nesse retorno ao símbolo revela-se o desejo de conservar intacto o caos primitivo da floresta virgem e da selva mental de onde surgem os monstros, pelo menos até que uma verdadeira solução para o enigma seja vislumbrada. E, por certo não teria sido Édipo a formulá-la: "nós não pretendemos de forma alguma codificar o espírito moderno e, pelo prazer do enigma, voltar as costas àqueles que tencionam resolvê-lo. Que venha o dia em que, decifrada, a esfinge se lançará ao mar. Mas até agora só apareceram simulacros".[41]

Entendem-se, portanto, as razões pelas quais o grande herói do pensamento moderno é, aqui, reduzido à bagatela de "pão de cada dia" e a simulacro de si mesmo. Diante disso, não causa surpresa o fato de Édipo jamais aparecer em pé na iconografia surrealista, mas sempre sob uma forma amputada ou mortificada. É significativo que a transmutação moderna do herói mantenha uma só característica da figura mítica original: o corpo mutilado, que o faz retornar aos domínios do monstruoso.

1Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 704.

2Bachelard, Gaston. *Lautréamont*, op. cit., p. 21.

3 Soupault era filho de um renomado médico francês; Aragon e Breton eram formados em Medicina, embora não tivessem se dedicado à prática da clínica como foi o caso de seus colegas Théodore Fraenkel, Jacques Boiffard, Pierre Mabille e Maurice Heine. Deve-se lembrar ainda a significativa contribuição de Jacques Lacan ao desenvolvimento do "método paranoico-crítico" nos anos 1930.

4 Citados por Maillard-Chary, Claude. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 40 e 42.

5 Id., ibid., p. 42.

6 Id., ibid., pp. 39-40.

7Breton, André. "Avis au lecteur pour *La femme 100 têtes* de Max Ernst", *Point du jour*, op. cit., p. 65 (grifo do autor).

8 Citado por Maillard-Chary. *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 47.

9Breton, André. "Manifeste du surréalisme", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 340.

10 Vale lembrar que o caráter ancestral do ornitorrinco já aparece formulado nos tratados evolucionistas da segunda metade do século XIX que, como veremos a seguir, os surrealistas bem conheciam. Segundo Haeckel, "pela sua estrutura, o ornitorrinco é, de todos os mamíferos conhecidos, aquele que mais se aproxima da forma ancestral da classe inteira". Citado por Brun, Jean. *A mão e o espírito*. Trad. Mario Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 48, nota 51.

11 Citado por Maillard-Chary, "Le sentiment de la nature chez les surréalistes", *L'homme et la societé*, n. 91-92, Paris: L'Harmattan, 1989, p. 166.

12Bachelard, Gaston. *Lautréamont*, op. cit., p. 123.

13 Breton, citado por Maillard-Chary. "Le sentiment de la nature chez les surréalistes", op. cit., p. 166.

14 Citado por Maillard Chary. *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 189.

15Kappler, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 167.

16Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Genebra: Droz, 1971, p XI.

17Céard, Jean. *Des monstres et prodiges* (introd.), op. cit., p. XXXIII.

18 Id., ibid., p. XLI.

19 René Crevel, *Mon corps et moi*, citado por Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 212.

20 Archives du surréalisme n. 4, *Recherches sur la séxualité*, Paris: Gallimard, 1990, p. 54.

21 Citado por Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 197.

22Breton, André. "Les pas perdus", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 251.

23 Citados por Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., pp. 200 e 203.

24Breton, André. "Poisson soluble", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 353.

25Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 20.

26Breton, André. "Nadja", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., p. 691.

27 Id., *Les pas perdus*, op. cit., p. 259.

28 Id., *Nadja*, op. cit., p. 691.

29 Id., "Les visages de la femme", *Point du jour*, op. cit., p. 161.

30Béhar, Henri e Carassou, Michel. *Le surréalisme*, op. cit., p. 142. Cumpre lembrar que Germaine Berton foi a militante anarquista que matou um panfletista da monarquia em 1923, e Violette Nozière foi uma assassina acusada de envenenar o próprio pai, ambas homenageadas como grandes figuras heroicas em diversos textos do movimento.

31 "Doux monstre tu tiens la mort dans ton bec" — verso do poema "Rencontres" de Paul Éluard em *Le livre ouvert*, citado por Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 194.

32Ernst, Max. "Los infortunios de los imortales revelados por Paul Éluard y Max Ernst", *Escrituras*, op. cit., 1982, p. 110.

33Hegel, G. H. F. *Esthétique*, t. II, S. Jankélevich (trad.). Paris: Aubier, 1944, p. 163.

34 Id., ibid., p. 72.

35 Id., ibid., p. 151.

36Ernst, Max. "La femme 100 têtes", *Escrituras*, op. cit., p. 140.

37 Citado por Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 211.

38 Id., ibid., p. 210. A passagem resume as discordâncias de Breton em relação às interpretações freudianas do mito de Édipo, conforme ele já havia enfatizado ao denunciar o "déterminisme bleu du professeur Freud", em "Interview du professeur Freud", *Le pas perdus*, op. cit., p. 255.

39 Citado por Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., pp. 210-1.

40 Id., ibid., p. 178.

41Breton, André. "Marcel Duchamp", *Les pas perdus*, op. cit., p. 270.

Capítulo VII

A "FÁBULA INUMANA"

"La femme spectrale sera la femme démontable".

Salvador Dali, "Nouvelles couleurs du 'sex-appeal' spectral"

Em 1929, a revista *Documents* publica dois pequenos artigos anônimos, ambos intitulados "Homem". Lê-se no primeiro deles: "Homem. — Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de forma exata de que é feito o homem e qual é seu valor químico. Eis os resultados de suas sábias pesquisas. A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias-primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos".[1]

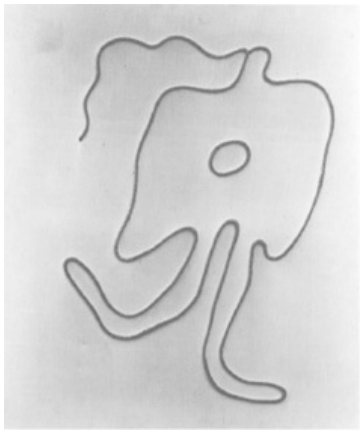
Essa imagem perturbadora, que decompõe o homem em porções para definir "de forma exata do que ele é feito", evoca com terrível poder de síntese a redução do corpo humano a um quase nada. O artigo — atribuído a Georges Bataille ou, pelo menos, produzido por ele a partir de eventuais registros das "sábias pesquisas" de algum positivista — parte de um princípio radicalmente materialista. Nessa decomposição vertiginosa do antropomorfismo, o ser humano se resume a umas poucas qualidades de matéria e, ainda, a quantidades de valor irrisório.

O mesmo gênero de cálculo delirante, que sugere a dissecação de organismos vivos, é retomado no outro artigo intitulado "Homem", publicado também em 1929 no número seguinte da *Documents*. Neste, a definição assume proporções ainda mais cruéis, terminando por afirmar que: "Um cálculo baseado em cifras bastante moderadas mostra que a quantidade anual de sangue derramada nos matadouros de Chicago é mais que suficiente para permitir com que cinco grandes transatlânticos possam flutuar...".[2]

Aqui já não há mais homens nem corpos, mas apenas frações de matéria que, devidamente separadas e medidas, poderiam servir como substância empregada na composição de certos produtos ou na viabilização de certas situações. De acordo com as quantidades de gordura, fósforo, ferro ou sangue — todos provenientes de seres vivos —, imagina-se o potencial correspondente de sabonetes, palitos, pregos ou ainda o número exato de navios a serem sustentados. No horizonte desses cálculos talvez resida o pesadelo de uma dissolução química dos corpos, que eles enunciam numa impiedosa antecipação da realidade: dez anos depois da publicação desses artigos, esse pesadelo efetiva-se nos processos de "liquidação

industrial" levados a termo pelo nazismo.

As formas "científicas" de decomposição aqui descritas remetem inexoravelmente à degradação dos corpos mortos: nessas imagens o homem se vê confrontado com a sua condição de matéria, perecível e reciclável, cuja evidência maior se manifesta no aspecto definitivo do cadáver. Descoberta insustentável que também desperta o ser humano para a irrevogável condição de objeto que ele é, que pode vir a ser, e que seguramente será.



Jean Arp, *Danseuse* (1928).

Os pequenos artigos publicados na *Documents* expressam o ponto terminal de uma sensibilidade que, começando por duvidar da realidade dos corpos vivos, acaba por confrontar-se com essa evidência do nada — ou do quase nada — que a matéria impõe à existência. Entre a abominável desconfiança que começa a pesar sobre o homem na passagem do século XVIII para o XIX e as imagens da decomposição química de seu organismo, realizada dez anos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, assiste-se a um longo e progressivo processo de alteração das formas humanas.

Recordemos o percurso até aqui proposto; nele, esboça-se uma tentativa de recompor o itinerário de um motivo que, em seus diversos desdobramentos ao longo de mais de um século, resulta na desfiguração da imagem do homem. Retomemos algumas das etapas que constituem o processo de consolidação dessa grande interrogação sobre a figura humana que habita o imaginário moderno.

As imagens fugidias das sombras, recorrentes na imaginação romântica, parecem compor as primeiras manifestações desse motivo, expressando a inquietação que vem abalar de forma decisiva o princípio de identidade. No horizonte das paisagens sombrias reside uma forte indagação do modelo humano: como vimos, os espectros que povoam a literatura romântica — e, mais tarde, as sombras tematizadas pelos primeiros modernistas — parecem existir tão somente para trair a imagem de seu protótipo. Ou seja, exatamente onde se insinua uma cópia da silhueta humana, surgem as primeiras evidências de sua condição

espectral.

Da mesma forma, se o duplo aparece sob o disfarce de réplica — no sósia, na sombra ou no reflexo do espelho —, sua verdadeira condição não se reduz jamais ao mero *status* de cópia. Pelo contrário, a aparição do duplo vem quase sempre denunciar a ilusão das aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o absurdo da suposta integridade que o constituía. Na qualidade de um outro desconhecido que lança a figura humana à indeterminação de sua própria imagem, o duplo interroga o princípio de toda representação, precipitando o fim da estética da imitação.

A dúvida que decorre da paixão de Natanael pela boneca Olímpia, levando os personagens de *O homem da areia* a desconfiarem da realidade de seus semelhantes, resume de forma exemplar tal inquietação. Mais ainda, se o conto de Hoffmann apresenta-se como uma expressão singular desse imaginário sombrio é porque, já no início do século XIX, ele elege a máquina como objeto privilegiado dessa indagação, antecipando as principais questões que, nas primeiras décadas do século XX, irão engendrar uma forte crise da consciência europeia.[3]

Man Ray, *Venus* (1934).

Ao tematizar as incertezas de sua época a partir de uma suposta indistinção entre o humano e o autômato, Hoffmann não só inaugura um novo motivo, mas o faz também sob um novo ponto de vista. Nesse sentido, sua lucidez só pode ser comparada à de Benjamin Constant que, antes mesmo dele, numa carta datada de 1790, escreve: "atualmente tudo parece ser feito sem que se saiba qual o objetivo, e... nós, em particular, nos sentimos destinados a alguma coisa de que não fazemos a menor ideia; nós somos como relógios que não teriam mostrador, e cujos maquinismos, dotados de inteligência, rodariam até que fossem danificados, sem saber por que e sempre repetindo: já que rodo, então tenho um objetivo".[4]

Passagem notável que, ao decompor mecanicamente o homem, manifesta o mesmo horror suscitado pela decomposição química à qual alude Bataille muito tempo depois. Na origem dessa imagem repousa uma profunda consciência da falta de sentido da existência humana,

comparada a uma engrenagem que funciona sem parar, e sem razão de ser. Ora, é precisamente dessa desesperança — não só em qualquer possibilidade de reconciliação do ser com o mundo, mas também consigo mesmo — que decorre a forte suspeita de que o homem obedece ao mesmo regime do objeto.

Tal constatação não deixa de contrariar as convicções dominantes da época: no momento em que se desenvolvem máquinas à semelhança do homem — na tentativa rigorosa de aproximar cada vez mais o simulacro de seu modelo original —, Constant e Hoffmann se propõem a investigar precisamente aquilo que, no ser humano, se assemelha à máquina. E dessa forma, ao destruir o princípio de imitação reafirmado na fabricação de autônomos, a suspeita de que o homem nada mais é que uma "engrenagem do nada", como propõe Annie Le Brun, destrói também o protótipo da réplica.

Se a inversão de perspectiva operada por Hoffmann e Constant desloca a compreensão do humano, ela também tem o mérito de revelar, sob a então promissora silhueta do "novo homem", os mecanismos sem fim que começam a apagar seus contornos. Ao otimismo do século XIX, a imaginação romântica não cessa de opor uma concepção sinistra da condição humana: justamente quando o homem acreditava ter alcançado os meios de tornar-se sujeito, ele é colocado diante da evidência de sua condição de objeto.

Todavia, para que o ser humano venha a ser concebido definitivamente como coisa, tal como acontecerá um século depois da emergência do romantismo, será necessário que, além de se confrontar com sua própria imagem, ele se interrogue também diante de outras criaturas. De forma geral, os animais — que compartilham certas qualidades da espécie humana, ao mesmo tempo em que constituem sua grande alteridade — serão as figuras privilegiadas dessa interrogação.

Lautréamont foi um dos primeiros modernos a abandonar-se a tal aventura, fornecendo os paradigmas de uma nova apropriação das formas animais: "Sabei que o homem, por sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de ampliar ainda mais suas fronteiras". Tendo por base esse princípio, a ampliação das fronteiras que se realiza nos *Chants de Maldoror* toma a condição natural do homem como ponto de partida de suas metamorfoses, na medida em que atenta ao fato dele poder viver "na água como o hipocampo; nas camadas superiores do ar como a águia marinha; e debaixo da terra como a toupeira, o bicho da conta e o sublime vermezinho".[5]

Ao ampliar seu potencial biológico, abolindo as fronteiras convencionais entre os diversos reinos da natureza, o personagem ducassiano bestializa a forma humana, submetendo-a às exigências do mundo animal. Disso resulta um inesperado bestiário moderno, habitado por criaturas híbridas que se compõem fundamentalmente de espécies ferozes, movidas por impulsos de crueldade e munidas de instrumentos de ataque como as garras das águias, os tentáculos dos polvos ou as patas dos caranguejos. Maldoror é incisivo: "Ficai sabendo que,

no meu pesadelo... cada animal impuro que ergue sua garra ensanguentada, pois bem, representa a minha vontade".[6]

Se a energia cruel dos *Chants de Maldoror* tem sua origem no complexo da vida bestial, como sugere Bachelard, é porque nela a agressividade se manifesta em estado bruto e de forma gratuita. Nesse sentido, a adesão ducassiana ao animal difere em essência das fabulações animalizadas de La Fontaine. Nas fábulas do escritor seiscentista, o animal figura como um suporte metafórico que traduz os comportamentos humanos; não lhe interessam a fisiologia nem a psicologia bestiais, mas tão somente as formas que lhe servem como símbolos das paixões humanas.

Em Lautréamont, ao inverso, a consciência da animalidade provém do desejo de ultrapassar as formas humanas para tomar posse de novos psiquismos. Para tanto, o animal é "apanhado em flagrante, não nas suas formas, mas nas suas funções mais diretas, precisamente nas suas funções de agressão". Se na obra de Ducasse a humanidade aparece violentada, ou brutalmente deformada, como propõe Bachelard, isso acontece porque a crueldade de Maldoror remete ao passado bestial do gênero humano. Por isso, a fina psicologia humana esboçada nas histórias de La Fontaine distancia-se sobremaneira da "fábula inumana" criada por Lautréamont que faz reviver "a bestialidade atávica dos homens".[7]

Percebe-se, aqui, a mesma inversão de perspectivas que sublinhamos nas concepções de Hoffmann e Constant em relação à máquina: não é o animal que empresta suas formas para a encenação das paixões humanas, mas, pelo contrário, é o homem que, alargando suas fronteiras, toma posse dos psiquismos bestiais. A concepção ducassiana vai prevalecer no imaginário moderno; algumas décadas depois de Lautréamont, o surrealismo irá opor à supremacia do homem sobre a natureza — pedra angular da racionalidade ocidental — o poder original da floresta virgem.

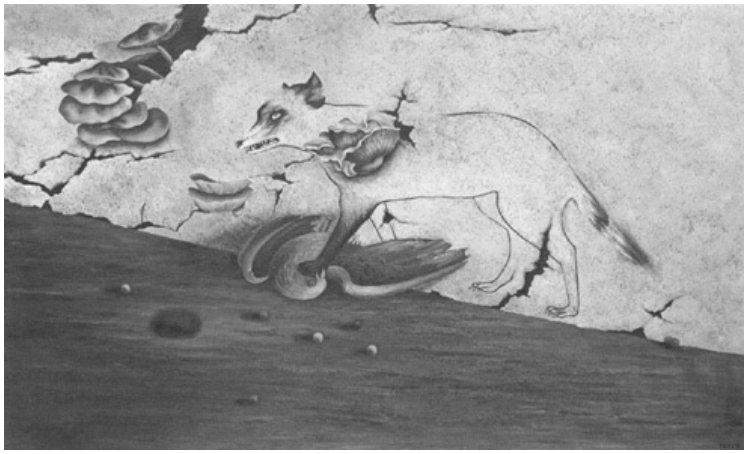
A fauna selvagem — com seus "animais virgens de homens", como propõe Vitrac — representa o testemunho vivo das forças primitivas que a civilização teria domado. A exemplo de Lautréamont, os surrealistas também reconhecem, na animalidade, um estado original a ser reconquistado. Daí que, nas obras do movimento, os bichos figurem quase sempre sob atributos positivos, como resume Hugnet no *Dictionnaire abregé du surréalisme*: "Os animais são encantadores porque estão despidos, interiormente também".[8]

A "nudez" ou a "virgindade" das feras será, contudo, insistentemente contrastada com a susceptibilidade de certas espécies à domesticação. Na imaginação surreal, a oposição selvagem-doméstico tende a reiterar a clivagem selvagem-civilizado, de modo a recusar toda forma de domesticação em função de uma reconquista dos poderes perdidos pelo homem moderno. Aos olhos dos escritores ligados ao movimento, a imagem mais expressiva da

tentativa de conter as forças selvagens seria dada pelos animais enjaulados no jardim zoológico.

Em *Aurora*, Michel Leiris descreve os passeios dominicais de famílias que visitavam os zoológicos, movidas pela "atração que as prisões, as leis e os baluartes sempre exercerão sobre a canalha dita 'gente honesta'. A multidão, mais sábia que um excremento, ficava olhando demoradamente os animais, esboçando um movimento de fuga quando algum deles demonstrava sua cólera, mas logo retornando, tranquilizada pela majestade das grades". A mesma indignidade é expressa por Breton ao evocar a debilidade sexual dos animais de um zoológico: "lá os macacos são anêmicos: eles não têm força nem mesmo para se masturbar".[9]

Como contrapartida das excursões burguesas ao falso mundo selvagem, os surrealistas propõem o retorno do homem à sabedoria da selva. De um jovem "especialmente treinado por um orangotango" que Desnos menciona com grande simpatia, às "crianças selvagens" que povoam as fábulas antigas insistentemente evocadas pelo grupo, assiste-se também aqui a uma inversão das prioridades.[10] Breton é conclusivo sobre os benefícios que resultariam de um retorno à primitividade animal, resumindo-os numa breve fórmula de *L'immaculée conception*: "o que se produz não é um animal treinado, mas um animal treinador".[11]



Toyen, *Au château La Coste* (1946).

Semelhante inversão é proposta por Bataille ao imaginar a perplexidade das feras de um zoológico vendo "surgir a multidão de criancinhas seguidas por papais-homens e mamães-mulheres". Sob a ótica selvagem, é o ser humano que figura na triste condição de prisioneiro — "há em cada homem um animal fechado numa prisão" — privado da liberdade essencial dos animais. Diante dessa evidência, resta-lhe uma grande inveja: "pois na presença desses seres ilegais e essencialmente livres (os únicos verdadeiramente *outlaws*) a inveja mais inquieta prevalece sobre uma estúpida sensação de superioridade prática (inveja que se manifesta nos selvagens sob a forma do totem, e que se dissimula comicamente nos

chapéus de penas usados pelas nossas avós)".

Na agressividade gratuita das feras o homem reconhece sua natureza mais profunda, abafada pela civilização: "Tantos animais no mundo e tudo aquilo que perdemos: a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos que mal se diferenciam de pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os gabinetes, os documentos de identidade, uma vida de criados biliosos...". Para além das forças selvagens, resta a existência domesticada: "é neste sentido que se olha para um homem como uma prisão de aparência burocrática", conclui o autor.[12]

Assim sendo, não causa surpresa o fato de que o cachorro, o porco e o cavalo sejam desprezados tanto na zoologia surreal quanto no bestiário de Lautréamont. Domesticados, esses animais perdem sua liberdade e se tornam seres "legais", para parodiarmos a expressão batailliana. Ou, como observou Bachelard, "cavalo e cão não exibem qualquer traço da potência teratológica que caracteriza a imaginação ducassiana".[13] Justamente por não traduzirem qualquer impulso monstruoso, essas espécies perdem sua capacidade de designar o complexo dinâmico que determina o princípio soberano das metamorfoses no reino animal.

Como que num desdobramento dessa concepção, Bataille propõe uma distinção entre a fauna de "formas acadêmicas" e a de "formas dementes". Na primeira categoria estariam os cavalos, animais de "formas nobres e corretamente calculadas que, a justo título, constam entre os mais perfeitos, os mais acadêmicos". Aliás, continua o autor, deve-se à perfeição clássica do cavalo seu profundo parentesco com o gênio helênico: ou seja, "não há razão para hesitarmos em dizer que o cavalo, localizado por curiosa coincidência nas origens de Atenas, é uma das expressões mais acabadas da ideia, e isso num plano idêntico, por exemplo, ao da filosofia platônica ou da arquitetura da Acrópole".[14]

Bataille reconhece o mesmo princípio na imagem dos tigres que, a exemplo dos equinos, manifestam os ideais elevados de harmonia e hierarquia da estética clássica. Aqui também a aproximação com Lautréamont é notável: segundo Bachelard, a imaginação ducassiana despreza o símbolo do tigre porque ele totaliza a crueldade num animal tradicional, bloqueando as funções da agressão inventiva. A crueldade clássica dos tigres torna-se, portanto, inadequada para expressar a violência dinâmica que caracteriza os *Chants de Maldoror*.

Diferente interpretação sugerem as criaturas de formas dementes ou barrocas, entre as quais Bataille distingue a aranha, o gorila e o hipopótamo. Sendo figuras recorrentes no imaginário dos povos bárbaros, esses animais "representam uma resposta definitiva da burlesca e horrível noite humana às bobagens e às arrogâncias dos idealistas". O aspecto repugnante dessas espécies, segundo o autor, significa um insulto à correção dos animais

acadêmicos, contrariando "tudo o que é harmonioso e regrado na terra, tudo o que tenta impor autoridade com um aspecto correto".[15]

A aranha, o gorila e o hipopótamo são definidos ainda como "monstros naturais" que revelam uma obscura mas profunda semelhança com os monstros imaginários, sugerindo que as imagens teratológicas seriam derivadas dos animais de aspecto considerado repugnante. Com efeito, no bestiário moderno — de Lautréamont a Bataille, passando pelos surrealistas —, os monstros imaginários figuram quase sempre como um prolongamento das formas naturais; na sua origem estariam não só as espécies mais aberrantes do reino animal que desmentem a perfeição da fauna "acadêmica", mas também os homens mutilados e deformados, que desmentem o ideal humano.

Tal distinção supõe uma clivagem definitiva: de um lado, as formas fixadas pela tradição clássica, perpetuando os princípios de perfeição, harmonia e autoridade; de outro, as formas instáveis, "em permanente revolta consigo mesmas, que constituem "o principal sintoma dos grandes transtornos". Assim, à estabilidade dos modelos animais idealizados, Bataille opõe a dinâmica primitiva da metamorfose. Com isso, ele reitera não só o princípio ativo de agressividade que orienta o personagem de Lautréamont, como também os critérios surrealistas de reconhecimento do mundo animal, que privilegiam as funções dinâmicas da camuflagem, do mimetismo e da simbiose. Em todos esses casos, trata-se sempre de afirmar a primazia das formas em constante mutação sobre aquelas idealizadas como permanentes.

Isso explica por que o verbete "Metamorfose" — incluído no "Dicionário crítico" publicado pela *Documents* — é imediatamente sucedido pelo subtítulo "animais selvagens": para Bataille, a história do reino animal constitui-se de uma "simples sucessão de metamorfoses desconcertantes". Se essas transformações são insuportáveis — levando o pensamento clássico a fixá-las em imagens ideais — é porque, no limite, elas dizem respeito a todos os seres vivos, do "cavalo ao animal homem" e deste "às figuras nobres e delicadas que surgem nas saídas de um nauseabundo esgoto".[16]

Recordemos uma passagem do verbete: "Podemos definir a obsessão da **metamorfose** como uma violenta necessidade **que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidades animais**, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e atitudes exigidos pela natureza humana".[17] A noção batailliana remete, em última instância, a toda sorte de desvios que alteram a identidade idealizada do homem: trata-se, como observou Didi-Huberman, de todo ato no qual a figura humana "deixa seu ser normal, sua substância, seu estado familiar, seu reino orgânico natural".[18]

A metamorfose seria então um intenso e interminável processo de "dispersão do Eu no objeto exterior", para retomarmos as palavras de Breton sobre Arnim, cuja evidência inicial seria dada na duplicação do ser. Se para os escritores românticos esse desdobramento

dramático se evidenciava na constituição de um duplo, para Bataille sua ocorrência original se daria sobretudo nos momentos em que o homem se abandona a seus impulsos animais.

Seja como for, essa capacidade de transformação sempre implica a projeção do ser para fora de si, como Leiris sintetiza num artigo igualmente intitulado "Metamorfose", também publicado na *Documents*. "Eu deploro os homens que não sonharam, pelo menos uma vez na vida, em se transformar em qualquer um dos objetos que o rodeiam: mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel...". A atitude de quem deseja "permanecer tranquilo na sua pele, como o vinho no seu barril" seria, para Leiris, o "signo tangível da insuportável presunção dos homens": pois, "sem falar dos artifícios mágicos que permitiriam verificar **realmente** (ainda que numa duração maior ou menor) essa metamorfose, é certo que nada conta além daquilo que é capaz de colocar um homem efetivamente **fora de si**".[19]

Tudo leva a crer que, tanto para Leiris quanto para os surrealistas, essa dinâmica seria, antes de mais nada, uma capacidade reivindicada por quem almeja ultrapassar "a insuportável presunção humana". Na origem desse desejo estaria uma vontade do ser de se projetar fora de si, para estabelecer laços sensíveis com o universo exterior. Para Bataille, contudo, a metamorfose representa ainda mais que isso: trata-se efetivamente de uma condição atávica do homem que, no limite, o impede de identificar-se por completo com o ideal humano, remetendo-o às suas violentas necessidades animais.

René Magritte, *Le plaisir* (1926).

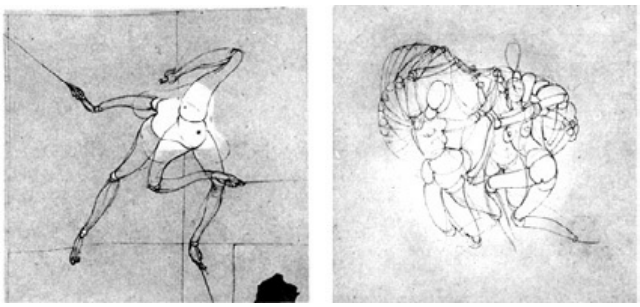
A exemplo do que encontramos em Lautréamont, o vir-a-ser animal do homem se revelaria sobretudo nos momentos em que seus impulsos se tornam violentos, obrigando-o a recorrer às formas bestiais. Segundo Bataille, a boca seria o órgão que mais denuncia essa ordem de impulsos: "o indivíduo transtornado ergue a cabeça e estica o pescoço freneticamente, de forma que sua boca se coloca, na medida do possível, no prolongamento da coluna vertebral, quer dizer, na posição que normalmente ocupa na constituição animal". Isso porque a boca "é a proa dos animais", e embora no homem civilizado ela tenha perdido

seu caráter proeminente, "nos grandes momentos, a vida humana ainda se concentra bestialmente na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem dela o órgão dos gritos dilacerados".[20]

Na concepção batailliana, como veremos ainda, o corpo humano figura como suporte original das metamorfoses: ele contém, em si, a capacidade de desdobrar-se em outros e, consequentemente, de projetar-se fora de si. Essa transformação exemplar — que se manifesta nos grandes momentos em que o homem recorre às forças bestiais — representa o ato inaugural de uma vertiginosa cadeia que se prolonga indefinidamente. Se tanto os totens dos selvagens quanto os chapéus de pena das nossas avós são desdobramentos dessa primeira alteração, ela se estende igualmente aos monstros imaginários, efígies, bonecas, máscaras e manequins que expressam a inesgotável capacidade de metamorfoses da figura humana.

Ao vir-a-ser animal que projeta todo ser humano para além de sua condição antropomórfica, sucede, portanto, o "vir-a-ser coisa do homem", cuja manifestação primeira Bataille reconhece no emprego de máscaras: "a destruição da normalidade humana é revelada pelo animal e pela máscara". Por encarnar os inabaláveis desígnios da natureza que conduzem o homem à deterioração e à morte, a máscara antecipa a coisa que todo ser se torna ao morrer. Por isso, ainda que "a inteligência **humanize** o mundo, dando-lhe formas previsíveis", resta em todo homem uma obscura vontade de negar a aparência humana: "a máscara apresenta-se diante de mim como um semelhante, e este semelhante, que me desfigura, traz em si a figura da minha própria morte".[21]

Os diversos avatares por que passam os corpos humanos — das mutilações físicas aos estados de bestialidade —, ou suas extensões imaginárias — das máscaras aos monstros —, precipitam o antropomorfismo ao grande jogo das metamorfoses. No limite desse processo de decomposição, a figura humana é reduzida por completo ao estado de coisa; no limite desse irreversível processo de desantropomorfização, reitera-se a imagem do homem como uma "engrenagem do nada".



Hans Bellmer, *Les marionettes* (1969).

Voltemos à boneca Olímpia — é ela que está na origem das "meninas desarticuladas"

criadas por Hans Bellmer, cujas primeiras fotos foram publicadas na revista *Minotaure*. Foi precisamente em 1933, logo após ter assistido à montagem de Max Reinhardt da ópera *Os contos de Hoffmann*, que o artista alemão começou a desenvolver o projeto de suas bonecas. Diante da visão da filha artificial do professor Spalanzani — que, na cena final do conto, aparece totalmente desarticulada —, Bellmer intuiu "uma solução", como veio a declarar mais tarde.

Tal solução — também precipitada por um acaso objetivo: neste mesmo ano, o artista recebe de sua mãe uma velha caixa de brinquedos que o faz reviver intensamente os jogos da infância — consistia na construção de uma boneca que, a exemplo de Olímpia, podia ser montada e desmontada segundo os desejos de seu demiurgo. Para tanto, como vimos, Bellmer concebeu um organismo artificial, articulado por esferas, que permitia inúmeras reversões

anatômicas. A menina desarticulada concretizava, conforme ele mesmo registrou, sua "ambição de enumerar as inumeráveis possibilidades integradoras e desintegradoras segundo as quais o desejo talha a imagem da figura desejada".[22] Na verdade, essa ambição percorre toda sua obra, movida pela obsessão de duplicar, permutar, decompor, inverter e transformar a anatomia humana.

Se a imagem da boneca dilacerada de Hoffmann está no princípio da aventura criadora de Bellmer, ela retorna no final de sua vida, quando ele ilustra uma edição de 1969 das *Marionnettes* de Kleist, reiterando sua fidelidade às fontes do romantismo alemão. Esses desenhos — buscando capturar a vertigem mecânica dos movimentos da bailarina artificial do escritor, por meio da multiplicação de seus membros — remetem ao princípio de reversibilidade das primeiras bonecas inventadas pelo artista, insistindo na ideia de uma afinidade profunda entre o mecânico e o orgânico.

Semelhante afinidade é testemunhada no motivo do esqueleto, recorrente na obra de Bellmer: a ossatura deixa entrever a estrutura fundamental do corpo humano, reduzindo-o à condição de aparelho. Como numa radiografia, os desenhos que propõem tal motivo descrevem "elementos subcutâneos e construtivos", flagrando uma imagem espectral das bonecas, mas sempre capturada no momento de um ato feroz, expressando êxtase ou terror. Por isso, ainda que o motivo evoque irremediavelmente a ideia de morte, na obra de Bellmer essa ideia é relativizada pelo intuito de descrever, em profundidade, a estrutura de um organismo vivo, percebido através de seus espasmos carnais. "O esqueleto é o nu integral", conclui Alexandrian, num comentário às gravuras do artista.[23]

O esqueleto é, por excelência, a "coisa humana", poderíamos acrescentar. Significante ambíguo, ele remete a uma essência material das espécies animais, que se constitui tanto como o arcabouço oculto dos organismos vivos quanto como a carcaça exposta dos corpos

descarnados. Mantendo essa ambivalência simbólica, a obra de Bellmer concentra-se no não menos ambíguo "maquinismo humano", atentando para o aspecto de incompletude que subjaz a todo esqueleto: suas ossaturas deixam frequentemente entrever certas partes do corpo cobertas de carne e, não raro, até vestidas.

Assim também, a "armação da máquina humana" só interessa a Bellmer quando está em pleno funcionamento, como em uma dissecação de corpos vivos. Numa de suas inúmeras gravuras dedicadas ao tema, vê-se um acoplamento de ossaturas, no qual mal se distinguem as formas de duas pessoas reunidas num ato feroz de erotismo; noutra, um grande esqueleto provido de seios morde brutalmente o ventre de uma menina. Tudo acontece, diz Annie Le Brun, como se, "na origem dessa vertigem erótica, só existissem as possíveis articulações dos ossos, e nada mais".[24]

1 Revista *Documents* n. 4, Paris: Jean Michel Place, 1991, edição fac-similar, p. 215. O artigo remete ao *Journal des Débats*,13 ago. 1929, como sua fonte.

2 Revista *Documents* n. 5, Paris: Jean Michel Place, 1991, edição fac-similar, p. 275. O artigo remete ao livro de Sir William Earnshaw Cooper, intitulado *Culpabilité sanguinaire de la Chrétienté*.

3 Vale lembrar que, a exemplo das versões oitocentistas do episódio de Salomé, *O homem da areia* também é um texto de grande repercussão na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em particular na França. As mais célebres referências talvez sejam as óperas de Adam (*La poupée de Nuremberg* de 1852) e de Jacques Offenbach (*Os contos de Hoffmann* de 1881), além do conhecido estudo de Freud sobre o sinistro, *Das Unheimliche: unheimlich* (1919). Cumpre mencionar ainda o *ballet* de Léo Belibes, *Coppelia ou la Fille aux yeux d'email* (1870), além da extensa série de filmes franceses e alemães que têm como precursores *La poupée* de Louis Lumière (1899), e *Coppelia* de Georges Meliès (1900).

4 Citado por Le Brun, Annie. *Les châteaux de la subversion*, op. cit., pp. 256-9.

5Lautréamont. *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 704.

6 Citado por Bachelard. *Lautréamont*, op. cit., p. 29.

7 Id., ibid., pp. 14 e 99.

8Breton, André. *Diccionario del surrealismo*, op. cit., 1987, p. 7.

9 Citados por Maillard Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, op. cit., pp. 247-8.

10 Desnos, Robert. *Destinée arbitraire*. Paris: Gallimard, 1975, p. 32; Bataille, Georges. "Espace", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 227.

11Breton, André e Éluard, Paul. "L'immaculée conception", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 865.

12Bataille, Georges. "Metamorphose", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 208-9 (grifos do autor).

13Bachelard, Gaston. *Lautréamont*, op. cit., p. 25.

14Bataille, Georges. "Le cheval academique", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 160-1.

15 Id., ibid., pp. 161-2.

16 Id., ibid., pp. 159-62.

17 Id., “Metamorphose”, op. cit., p. 208 (grifos do autor).

18Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 171.

19Leiris, Michel. “Metamorphose — Hors de soi”, *Documents* n. 4, Paris: Jean Michel Place, 1991, edição fac-similar, p. 333 (grifos do autor).

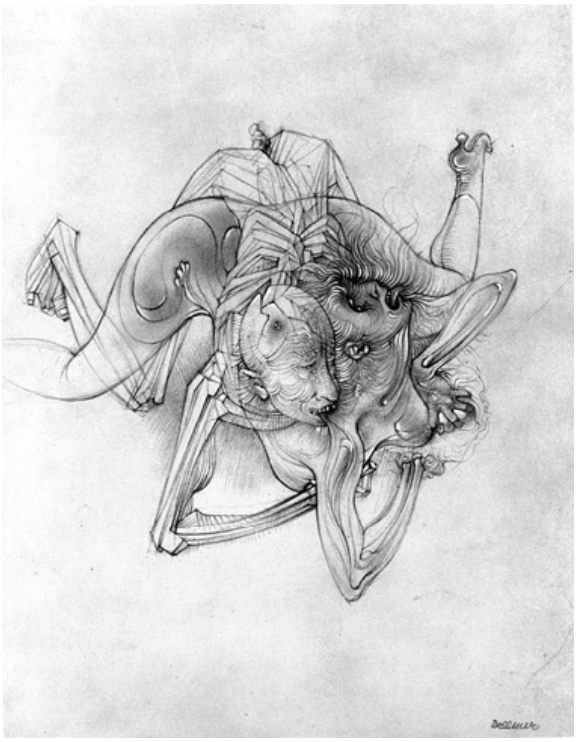
20Bataille, Georges. “Bouche”, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 237-8 (grifos do autor).

21 Id., “Le masque”, *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., pp. 403-6.

22 Citado por Mandiargues, André Pieyre de. *Belmmer*. Paris: Sphinx-Veyrier, 1980, p. 33.

23Alexandrian, Sarane. *Hans Bellmer*, op. cit., p. 35.

24Le Brun, Annie. “À des fins de désoccultation passionée”, *L’inanité de la littérature*. Paris: Pauvert-Belles Lettres, 1994, p. 256.



Hans Bellmer, *sem título* (1946).

Ao submeter o mecanismo dos corpos à dinâmica improdutiva dos devaneios eróticos, Bellmer reafirma o princípio de inutilidade da máquina humana suscitado tanto no autômato de Hoffmann quanto no maquinismo de Constant. Também neste caso, a constatação do funcionamento sem sentido da coisa humana supõe uma recusa feroz da situação histórica que o artista testemunha na Alemanha dos anos 1930. Não é significativo que sua decisão de construir a primeira menina desarticulada coincida com a firme determinação de "não mais exercer qualquer atividade útil" em protesto à ascensão de Hitler ao poder?

Em 1933, Bellmer abandona definitivamente a profissão de desenhista industrial para dedicar-se aos "jogos indeterminados da boneca". Sua solução de vida tem, portanto, intensas correspondências com a solução estética que ele vislumbra a partir da visão do autômato de Hoffmann.[25] Ao obscurantismo e à violência do nazismo, Bellmer opõe o espetáculo escandaloso da menina desarticulada, com seu corpo dócil a todas as transformações, dotado de uma liberdade sem limites. Na sua suntuosa inutilidade, a boneca encarna, por excelência, o objeto provocante.

Nessa qualidade, os brinquedos desmontáveis de Bellmer subvertem a própria natureza da máquina: eles não são réplicas do funcionamento sem sentido de uma sociedade perversa, mas, antes, funcionam como um barômetro da descrença e da revolta. Mais ainda, ao reafirmar a insubordinação do desejo, essas máquinas erotizadas contêm uma negação

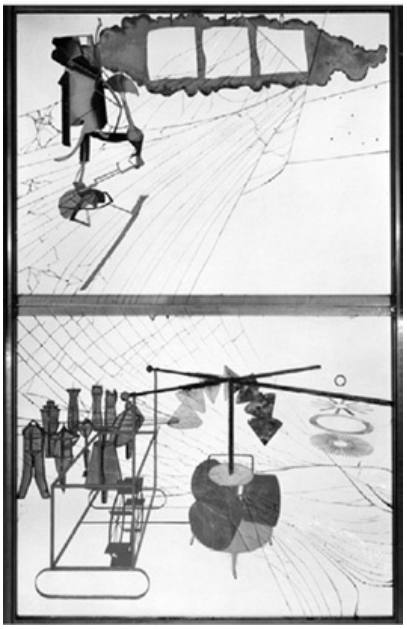
absoluta não só das condições históricas específicas dos anos que antecederam e sucederam a SegundaGrande Guerra, mas também de toda realidade.

A "redução de um corpo vivo e profundo à exaustiva exterioridade de uma álgebra", como precisou Yves Bonnefoy a respeito dos desenhos de Bellmer,[26] não é, contudo, um projeto solitário do criador das meninas desarticuladas. Assim como, num artigo publicado em 1936, Dali convida seus contemporâneos a "penetrar com toda vida nas profundidades viscerais da alma estética e das geometrias sanguinárias",[27] essa concepção está presente num expressivo número de autores dessa geração, de Chirico a Picabia, de Apollinaire a Kafka, de Roussel a Klossowski.

Como não associá-la também à "mecânica amorosa" que, já em 1902, Jarry explicita em *Surmâle*, iniciando seu livro com a simples constatação de que "o amor é um ato sem importância, já que pode ser feito indefinidamente"?[28] Essa inutilidade do ato amoroso — que o herói de Jarry não cessa de comprovar ao absurdo, chegando a cifras eróticas como setenta relações sexuais num só dia — ganha, no romance, sua imagem mais acabada na "máquina de inspirar o amor" que, depois de fabricada, apaixona-se por seu criador e termina por eletrocutá-lo...

Como não associar igualmente essa mesma visão mecanicista do amor às "máquinas celibatárias" de Duchamp que decompõem a anatomia humana em vapores, faíscas ou ondas magnéticas, para enfim poder determinar sua "álgebra erótica"? Também neste caso, o que se exibe é um funcionamento inútil e privado de sentido: como observou Octavio Paz, as transmutações do ser humano em mecanismos delirantes, tal como encontramos nas obras de Duchamp, colocam o espectador diante de "máquinas que destilam a crítica de si mesmas".[29]

Entre essas, a mais notável talvez seja *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, objeto de inúmeras análises, sobretudo no interior do movimento surrealista. A obra, desenvolvida entre 1912 e 1923, é composta de um grande vidro duplo, pintado a óleo e dividido em duas partes idênticas — uma destinada ao "domínio da noiva", e a outra aos "aparatos dos solteiros" —, à qual se acrescenta ainda um catálogo com uma breve descrição do insólito funcionamento da engrenagem. O desnudamento da virgem consiste, em resumo, de uma série de operações de descarga, conversão ou dispersão de fluídos magnéticos e elétricos que, durante seu curso, estabelecem as mais diversas "liberações de desejo" entre as diferentes partes do engenho.



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23).

Segundo Octavio Paz, a obra de Duchamp tende a resumir seus objetos aos elementos mais simples — o volume em linha, a linha em uma série de pontos, e assim por diante —, o que resulta em mecanismos sem qualquer vestígio humano. Nesse sentido, continua ele, a máquina celibatária se diferencia em essência dos manequins e dos autômatos de Chirico, na medida em que estes ainda guardam certa semelhança com o corpo humano. Todavia, onde Paz aponta uma diferença não poderíamos supor apenas o prolongamento de uma mesma lógica de decomposição da figura humana? Não poderíamos, ainda, vislumbrar uma profunda afinidade entre o procedimento de Duchamp e as reduções do homem em componentes químicos às quais alude Bataille?

Ora, o próprio Paz afirma, ao retomar uma frase de Apollinaire — "Duchamp é o único pintor da escola moderna que se preocupa com nus" — que, na *Mariée*, "o nu é um esqueleto" e "o esqueleto é um motor". No horizonte desse desvendamento, como observa ainda o ensaísta, não estaria a revelação de uma imagem acabada, mas sim a manifestação reiterada de momentos e estados de um objeto invisível. A partir dessa hipótese, não é difícil pensar nas máquinas celibatárias como uma descrição dos últimos avatares da figura humana — do esqueleto ao motor, e deste aos vapores e fluídos que se diluem na transparência do vidro, signo da invisibilidade — que, no limite, perde por completo a sua integridade.

Descrição científica, o processo de desnudamento da noiva, a um só tempo erótico e mecânico, pode sugerir igualmente uma resolução para os mistérios ocultos sob os sete véus de Salomé. Não são poucas as relações que se pode estabelecer entre as duas "virgens", a começar pelo comentário de Paz sobre o título da obra de Duchamp, ao observar que o

"*mise à nu*" da *Mariée* traz profundas correspondências com um ato público ou um rito: o teatro (*mise en scène*) e a execução capital (*mise à mort*).

Além disso, a própria estrutura da obra supõe, na sua divisão espacial, duas metades em tensão: a parte de cima, a da noiva, "representa a energia e a decisão"; a de baixo, dos solteiros, "a passividade em sua forma mais irrisória: a ilusão do movimento, o autoengano". Em nenhum momento do processo, segundo Paz, "a noiva entra em relação com a verdadeira realidade masculina nem com a realidade real: entre ela e o mundo se interpõe a imaginária máquina que o seu motor projeta".[30] Dessa forma, não é de estranhar que alguns críticos, inspirados nas teses da psicanálise, tenham interpretado a *Mariée* como um mito de castração, semelhante ao que encontramos em Salomé.

Seja como for, a figura feminina de Duchamp coloca em cena a mesma operação circular que, começando e terminando na virgem, expõe e oculta o centro do desejo. Mas ao substituir o aspecto carnal da noiva por reflexos, alusões e transparências, o criador dos *ready-made* revela aquilo que, sob os véus de Salomé, ainda permanecia como uma promessa oculta, a indicar uma derradeira possibilidade de descoberta. Na *Mariée* já não resta mais qualquer segredo, pois o momento da aparição da presença feminina coincide com o de sua desaparição. Despido, o objeto do desejo continua inacessível, impenetrável, inalcançável.

Sobre isso Duchamp já havia insistido: "a noiva é uma aparição, a projeção de uma realidade invisível". Ou seja, se na transparência das máquinas celibatárias toda aparência se dissipa, isso não leva, de forma alguma, a uma resolução final da "algebra erótica", mas sim à constatação pura e simples de que "não há solução porque não há problema".[31] Mais ainda, se a *Mariée* ilustra perfeitamente essa afirmação é porque nela se anulam tanto a eficácia da figura humana como a da máquina, numa concepção glacial que supera o confronto dramático entre sujeito e objeto tal como encontramos nos autores românticos.

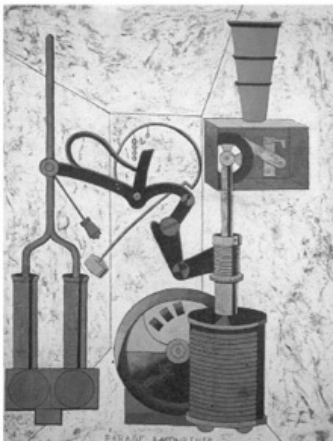
A exemplo do que acontece com as bonecas Bellmer, diante das máquinas celibatárias todo segredo é desmentido pela nudez vazia da virgem que figura, ao mesmo tempo, a plenitude efêmera do presente e a perspectiva definitiva da morte. Ou, como observou Foucault a respeito do romance *Locus Solus* de Raymond Roussel, numa passagem que caberia perfeitamente para descrever os mecanismos anatômicos de Duchamp: "protegidas pelo vidro que lhes permite serem vistas, ao abrigo deste parêntese transparente e gelado, a vida e a morte podem comunicar-se para continuar sendo, indefinidamente, uma na outra, uma como medida da outra, o que são".[32]

Inúteis e improdutivas, as engrenagens do nada parecem funcionar apenas como reprodução infinita de si mesmas, numa vertigem repetitiva que reitera o sentido último da máquina. A produção maquinal, diz Maurice Blanchot, é essencialmente capaz de reprodução pois, "aquilo que produz, ela reproduz indefinidamente, identicamente, como

um poder que se realiza para além da duração".

Ora, o que a máquina coloca a nu é justamente a possibilidade de reproduzir e de ser reproduzido na qual Blanchot reconhece a pobreza fundamental do ser: "que algo possa repetir-se, é um poder que parece supor, no ser, uma carência, e uma falta da riqueza que lhe permitiria não mais repetir-se. O ser se repete — eis o que significa a existência das máquinas; mas, se o ser fosse superabundância inesgotável, não haveria nem repetição nem perfeição maquinais. A técnica é, pois, a penúria do ser tornada poder do homem, signo decisivo da cultura ocidental".[33]

Seria difícil encontrar palavras tão exatas para definir a razão sombria que subjaz a esses mecanismos de repetição exaustiva. Isso porque a definição de Blanchot excede a concepção da máquina como mero simulacro do funcionamento sem sentido da sociedade industrial para buscar a dimensão ontológica que faz dela a "penúria do ser". Inscritas nessa dimensão, as engrenagens que, de Hoffmann a Duchamp, vêm inquietar o imaginário moderno, sem dúvida funcionam bem mais como aparatos simbólicos que mecânicos.



Francis Picabia, *Parade Amoureuse* (1917).

Na qualidade de máquinas que destilam a crítica de si mesmas, elas contêm a violenta negação de uma cultura que, conforme Adorno e Horkheimer, transformou definitivamente o corpo humano "em objeto, coisa morta, corpus". Segundo os filósofos frankfurtianos, na civilização moderna o corpo é totalmente escravizado pela gigantesca aparelhagem da indústria burguesa que impede a reconversão "do corpo físico no corpo vivo", mantendo-o numa condição semelhante à de um cadáver. Daí que, continuam eles, "as tentativas dos românticos, nos séculos XIX e XX, de levar a um renascimento do corpo apenas idealizam algo de morto e mutilado".

Essa constatação da redução do corpo a coisa morta e da impossibilidade de sua reconstrução desde o romantismo, guarda, por certo, profundas afinidades com o processo de decomposição da figura humana que descrevemos. Contudo, desse diagnóstico, Adorno e

Horkheimer deduzem que os artistas tiraram a conclusão errada: "não denunciaram a injustiça como ela é, mas transfiguraram a injustiça como ela era. A reação contra a mecanização tornou-se o adorno da cultura industrial de massa, que não consegue abrir mão dos gestos nobres. Os artistas, a contragosto, prepararam para a publicidade a imagem perdida da unidade do corpo e da alma".[34] Ou seja, para os autores, a desfiguração da silhueta do homem nas artes modernas se resume bem mais a um retrato da condição humana numa sociedade perversa — pintado nos seus aspectos mais sinistros — que a uma crítica radical.

Não poderíamos, porém, ver nos mecanismos anatômicos de Bellmer ou Duchamp bem mais que isso? Essas insólitas engenhocas, exatamente por sua inutilidade e improdutividade, não supõem uma indomável revolta do espírito contra toda escravização do corpo? Basta lembrarmos a solução que Bellmer encontra na boneca para confirmar a insubordinação poética desses objetos que, recusando qualquer atribuição social de sentido ao corpo, se afirmam tão somente na condição de brinquedos, destinados aos jogos livres e indeterminados do desejo. Basta recordarmos igualmente que Duchamp, negando toda capacidade produtiva das máquinas industriais, define seus objetos como *physique amusante*, num retorno aos brinquedos de Vaucasson ou Droz.[35]

Ora, se o fascismo reduz o corpo a um mecanismo móvel, vislumbrando "em suas articulações as diferentes peças desse mecanismo, e na carne o simples revestimento de um esqueleto", segundo a justa observação de Horkheimer e Adorno,[36] não se pode esquecer que essa redução tem como contrapartida a exaltação do ideal físico de virilidade, saúde e pureza racial que está na base de sua ideologia. É precisamente esse ideal que as máquinas celibatárias vêm subverter, da mesma forma como, na condição de artefatos lúdicos, elas subvertem a lógica industrial que subjaz à produção de brinquedos desde o século XIX.

Walter Benjamin denunciou a emancipação do brinquedo na sociedade oitocentista, em contraposição aos produtos artesanais dos séculos anteriores, atribuindo a essa especialização industrial um impedimento à atividade sonhadora das crianças, que permitia recuperar o contato com um mundo primitivo por meio de combinações criativas com os diversos materiais. Nessa atividade da imaginação, conforme propõe o autor, estaria a própria essência do ato de brincar, regido por uma "obscura compulsão da repetição que não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo".[37]

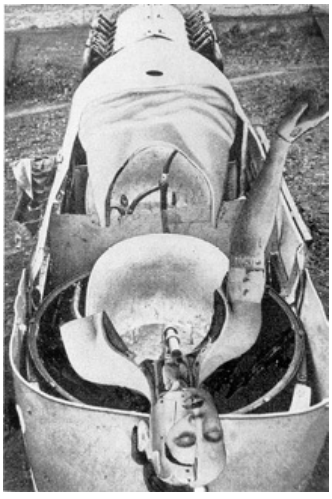
Não é difícil perceber, nessa associação entre a brincadeira infantil e a erótica, o mesmo princípio que orienta a "emancipação subversiva" das bonecas de Bellmer ou das máquinas de Duchamp. Nessa conjunção do amor e do jogo, Benjamin reconhece também o fetichismo da boneca, que anima, em distintos polos de uma mesma região, tanto os devaneios da criança quanto as fantasias do perverso. Na sua origem, encontramos a mesma

razão solar que subjaz aos mecanismos de repetição exaustiva: na qualidade de brinquedos, eles remetem não mais à pobreza fundamental do ser, conforme propôs Blanchot, mas à inesgotável riqueza da imaginação humana. Isso porque o objetivo último da brincadeira, como observou ainda Benjamin, consiste em repetir insaciavelmente uma experiência profunda, buscando a "restauração de uma situação original que foi seu ponto de partida".[38]

É significativo ainda que, na conclusão do texto "Brinquedo e brincadeira", o autor alemão evoque um anônimo poeta contemporâneo que teria afirmado "que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer". Na verdade, as palavras citadas por Benjamin são de Aragon, e a questão com que ele finaliza suas reflexões — "para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?" — vem aproximar em definitivo sua concepção de brincadeira aos jogos eróticos e improdutivos das engenhocas modernistas.[39]

As engrenagens do nada representam não só uma resposta feroz aos ideais glorificados pelo fascismo e àqueles impostos pela sociedade industrial, mas também, como veremos adiante, a todo ideal humano que impõe autoridade com uma forma correta. Ou, como propôs Annie Le Brun, essas máquinas celibatárias têm, antes de mais nada, o mérito de "esvaziar justamente aquilo que toda ideologia se esforça ao máximo por preencher".[40]

Eis a razão pela qual esses mecanismos simbólicos são totalmente desprovidos de subjetividade: despido de toda transcendência, conceitual ou psicológica, o ser humano passa a obedecer apenas ao regime intensivo da matéria. Mais ainda, se seu funcionamento insólito e excessivo inspira sentimentos de "inquietante estranheza", conforme propõe Bruno Bettelheim, isso acontece porque eles fazem lembrar "que o corpo humano pode operar sem um espírito humano, que o corpo pode existir sem alma".[41] Em outras palavras: essas máquinas devolvem o homem à sua potência primitiva e animal.



Man Ray, *Die Anatomie als Braut* (1921).

Na sua nulidade psicológica, os mecanismos vivos que, desde o século XIX, inquietam a consciência europeia — seja nas versões dramáticas de Hoffmann a Bataille, seja nas concepções glaciais de Chirico a Duchamp — completam a grande fábula inumana do imaginário moderno. E dessa forma, ao percorrer o arco que vai da liberdade essencial dos animais selvagens à penúria do ser transformada em poder do homem, essa fábula antecipa, com precisão visionária, as interrogações sobre o humano e o inumano que, depois dos campos de concentração e das ameaças atômicas, não cessam de assombrar o pensamento ocidental.

O que sobra do homem, no final dessa história, é muito pouco: alguns vapores, uma sombra, um cadáver em decomposição, ou uma quantidade irrisória de matérias-primas que não excede a soma de 25 francos. Mas será justamente desse quase nada que alguns autores partem, na contramão da grandiloquência humanista, para tentar redefinir a condição humana. Esvaziando o homem de toda concepção ideal e de toda transcendência psicológica, só lhes restará o corpo — ou melhor, esse "quase nada" revelado em certas partes do corpo como, por exemplo, o dedão do pé.

25 Crítico feroz do nazismo, Bellmer foi perseguido, tendo seus livros e obras confiscados pelo regime; em 1938, exila-se na França, e em 1940 é internado no campo de concentração de Milles, como cidadão alemão, onde conhece Max Ernst. Ao ser libertado, em 1941, decide abrir mão de sua cidadania alemã, e o faz num ato simbólico em que lança seu passaporte num esgoto.

26 Citado por Mandiargues. *Bellmer*, op. cit., p. 28.

27 Dali, Salvador. "El surrealismo espectral del eterno femenino prerafaelita", *Si*, op. cit., p. 137.

28 Citado por Le Brun, Annie. "Un crime de lése-sentiment", *L'inanité de la littérature*, op. cit., p. 124.

29 Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 13.

30 Id., ibid., p. 37.

31 Marcel Duchamp, citado em Le Brun, Annie. "Un crime de lèse-sentiment", op. cit., p. 130.

32 Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Trad. Patricio Canto. Cidade do México: Siglo Veintuno, 1992, p. 91.

33 Blanchot, Maurice. "El mal del museo", *La risa de los dioses*. Trad. J. A. Doval Liz. Madri: Taurus, 1976, p. 43.

34 Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, pp. 217-8.

35 Os "brinquedos animados" do século XIX foram objetos de grande fascínio não só para Duchamp mas também para diversos surrealistas, como comprova o artigo "Au paradis des fantômes" de Benjamin Péret no número 3-4 da *Minotaure*, amplamente ilustrado com imagens dessas engenhocas. Nele, o autor cria um diálogo imaginário entre diversos construtores de autômatos (Santo Alberto, Bacon, Droz, Vaucasson, entre outros) e suas criaturas, compondo um elogio ao automatismo. A referência a esses autores está presente ainda em vários textos de Breton, entre eles o "poema-objeto" de 1941, intitulado "Portrait de l'acteur A B dans son rôle mémorable en l'an de grace 1713", que alude ao ano de nascimento de Vaucasson e ao seu legendário "Canário".

36 Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*, op. cit., p. 219.

37 Benjamin, Walter. "História cultural do brinquedo" e "Brinquedo e brincadeira", *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 246, 252-3.

38 Id., "Elogio da boneca", *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984, p. 98, e "Brinquedo e brincadeira", op. cit., p. 253.

39 Id., ibid., p. 253. Nesse sentido, é importante lembrar que a própria noção de "escrita automática" do surrealismo, ao transferir o funcionamento maquinal para o interior do texto, supõe um tipo de mecanismo mental análogo ao das brincadeiras infantis, isto é, o jogo livre da imaginação e a projeção indefinida do sujeito sobre os objetos.

40 Le Brun, Annie. "Un crime de lèse-sentiment", op. cit., p. 125.

41 Citado por d'Harnoncout, Anne e McShine, Kynaston. *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 79, nota 32.

Eliane Robert Moraes

PARTE III

Capítulo VIII

A TRANSGRESSÃO DO ANTROPOMORFISMO

"Il n'y a d'image que de notre corps".

André Masson, *Entretiens*

Como compreender que, depois do violento processo de desantropomorfização por que passa a figura humana, depois de sua absurda decomposição em matérias químicas ou fluidos elétricos, depois do esvaziamento de seus traços psicológicos, ainda possa restar algo que permita afirmar o homem como um ser vivo? Como entender também que, separados dos corpos que lhes deram origem, as sombras e os espectros se mantenham vivos, anunciando um triunfo sobre a morte? Como aceitar igualmente que o corpo, tornado simplesmente coisa, ainda possa reclamar certas prerrogativas da vida?

A questão é complexa e remete a um dos fundamentos do longo processo de decomposição da figura humana no imaginário modernista. Tudo acontece como se no horizonte de tal empreendimento não houvesse jamais um termo final e esse luto da imagem do homem, como propõe Didi-Huberman, nada mais fosse realmente que um interminável e irremediável processo. A persistência em renovar continuamente o grande jogo de metamorfoses remete, portanto, a um claro limite: nesse caso a decomposição nunca encontra sua resolução no aniquilamento.

O homem, diz Georges Bataille, "é o único animal que mata seus semelhantes com furor e obstinação"; porém, "ele é também o único que se transtorna de maneira absolutamente dilacerante com a morte de seus semelhantes".[1] Essa passagem sugere algumas chaves importantes para se tentar compreender a razão pela qual a figura humana não pode ser aniquilada por completo: se ela é aquilo que o homem destrói de forma mais feroz e obstinada, paradoxalmente ela representa também a imagem do que permanece indestrutível.

Bataille desenvolve o tema em diversos textos, particularmente em alguns artigos publicados no pós-guerra. Um deles, "À propos de récits d'habitants d'Hiroshima", traz uma aguda reflexão sobre as possibilidades da vida humana depois da catástrofe nuclear de 1945. O autor parte de uma distinção entre as representações sensíveis da explosão, narradas por seus sobreviventes, e os relatórios oficiais sobre o fato: para ele, os registros da vivência imediata da desgraça dariam a dimensão de sua "experiência animal", ao passo que os discursos do presidente Truman se constituiriam na sua "representação humana" por excelência.

Os pronunciamentos oficiais "situam imediatamente o bombardeio de Hiroshima na

história e definem as possibilidades novas que ele introduziu no mundo", conferindo um sentido ao horror, o que o diferencia em essência dos cataclismos naturais. Se tais discursos se organizam como representações de projetos possíveis, "destinados a tornar impossíveis os outros projetos", isso acontece porque a bomba atômica retira seu sentido de sua origem humana: "é a possibilidade que as mãos dos homens suspendem deliberadamente sobre o devir".

Ao contrário, a percepção animal estaria restrita à imediatez do acontecido e, por isso mesmo, "privada pelo erro de uma abertura sobre o devir, de um evento cuja essência é modificar o destino do homem". Os habitantes de Hiroshima teriam vivenciado o momento de explosão da bomba como se fossem uma multidão de formigas a testemunhar a destruição ininteligível de seu ninho, mas incapazes de distinguir esse efeito particular de outras catástrofes. A falta de sentido que subjaz aos momentos de grande desgraça levaria o homem à pura sensibilidade animal, livre dos limites da razão e da inquietação do futuro que lhe corresponde.

André Masson, *Massacre au soleil* (1934).

Teríamos aí uma simples oposição entre a racionalidade dos pronunciamentos oficiais e a representação sensível do acontecimento; contudo, ela é superada quando Bataille reconhece nos relatos dos sobreviventes uma "memória da fera", na qual repercutem ecos da vivência imediata, obrigando a reflexão a precipitar-se na falta de sentido do horror. Passível de ser pensada, a experiência da catástrofe daria uma nova medida ao ser humano: do fundo da ignorância animal poderia nascer uma sensibilidade soberana que permitiria vislumbrar o "extremo do possível" no qual nada conta além do instante vivido. Por essa razão, a sensibilidade que "vai até o extremo afasta-se da política e, assim como no animal que sofre, nesse ponto o mundo nada mais é que um imenso absurdo, fechado em si mesmo".

Bataille associa essa experiência ao estado místico formulado por Nietzsche, no qual o instante seria vivido sem escapatória. Nesse sentido, a explosão da bomba teria sido uma das provas mais rigorosas da sensibilidade humana, na medida em que o horror de Hiroshima ultrapassa qualquer fabulação mística — como a de Cristo crucificado ou a de Orfeu decapitado — para "captar de fato, como uma lâmpada capta um voo de insetos, a atenção

de meus semelhantes". Os relatos dos sobreviventes forneceriam, assim, "um intolerável clarão às possibilidades da dor humana da qual ele é o símbolo e o signo mas que o excedem infinitamente".

Ora, é justamente nesse ponto que a sensibilidade soberana se distingue não só da inteligibilidade da razão mas também da pieguice ou da simples piedade, fundamentos do homem civilizado. Diante do insustentável espetáculo da dor, o homem soberano não diz de imediato "Vamos suprimi-lo, a todo preço", mas antes "Vamos vivê-lo". Trata-se, como precisa Bataille, de elevar no próprio instante uma forma de vida ao nível do pior, ou seja, para o homem trágico, mais vale viver à altura de Hiroshima do que gemer e não poder suportar nem mesmo a ideia de sua existência. A catástrofe realizada pelas mãos humanas evidencia a dimensão do próprio humano: "na verdade, o homem está na medida de todo possível, ou melhor, o impossível é sua única medida".[2]

Semelhante concepção sobre a "aprovação da vida até na morte" — para empregarmos a definição de erotismo que abre o conhecido ensaio de Bataille — aparece em outro artigo datado de 1947, em que ele resenha um livro de memórias de um sobrevivente do holocausto. Em "Réflexions sur le bourreau et la victime", o autor conclui igualmente que "quando nos descobrimos no poder do horror e nos abandonamos à miséria física, a vida assegura-se contudo que, por um excesso da persistência sobre a imundície, ela prevalecerá na totalidade". Reitera-se a noção de que o excesso define os limites do humano, mesmo quando esses limites parecem estar sendo ultrapassados: no fim das contas, "a vítima triunfa e, olhando de frente a morte e a desgraça, afirma a vitória da vida colocada à prova".[3]

Esboça-se aí a ideia de um "homem indestrutível", tal como propõe Maurice Blanchot num artigo também dedicado à reflexão sobre a experiência das vítimas dos campos de concentração. Nas situações em que "o homem, esmagado pelos homens, é radicalmente alterado, deixando de existir na sua identidade pessoal", diz o autor, "no momento em que ele se torna o desconhecido e o estrangeiro, ou seja fatalidade para si mesmo, seu último recurso é o de se saber esmagado, não pelos elementos, mas pelos homens e de dar o nome de homem a tudo o que o ataca". Despossuído de tudo, o ser humano se torna enfim uma presença silenciosa que nenhum poder pode suprimir: o que essa presença traz, por si mesma e como afirmação última é o sentimento de pertencer à espécie.

Pablo Picasso, *Le charnier* (1944).

Nos campos de concentração, continua Blanchot, o homem fica completamente reduzido a si mesmo, isto é, às necessidades puras que lhe devolvem à sua condição original mas, por isso mesmo, lhe revelam a própria necessidade de viver comum à sua espécie. Trata-se de uma situação em que o "homem se reduz ao irredutível" de sua condição, na medida em que tais necessidades não dizem respeito apenas a si mesmo, mas a todos os seus semelhantes. Mais ainda, trata-se de "um tipo de egoísmo, e mesmo do mais terrível egoísmo, mas de um egoísmo sem ego, no qual o homem, incitado a sobreviver, impulsionado a viver e a continuar vivo de uma forma que se poderia dizer abjeta, sustenta esse impulso como um impulso impessoal à vida, e sustenta essa necessidade como uma necessidade que já não é mais a sua, mas de certo modo a necessidade vazia e neutra que é virtualmente a de todos".

A exigência impessoal, ao ultrapassar a vontade própria, faz convergir o desejo individual com a necessidade pura, sem satisfação ou valor, que remete a si mesma o devir e o sentido de todos os valores ou, mais precisamente, de todas as relações humanas. Porém, enfatiza Blanchot, para que um tal movimento comece realmente a se afirmar, "é preciso que fora desse eu que deixei de ser, se restaure, na comunidade anônima, a instância de um Eu-Sujeito" pronta a abrigar o desconhecido e o estrangeiro, "quer dizer, pronta a encontrar um ponto de partida de reivindicação comum".

Trata-se, portanto, de "partir do impossível", para retomarmos as palavras do autor, numa argumentação que manifesta intensa sintonia com a sensibilidade soberana proposta por Bataille. Desse impossível, que se torna a medida e o horizonte únicos do ser humano diante da desgraça, Blanchot propõe uma definição conclusiva: "o homem é indestrutível, e isso significa que não há limite à destruição do homem".[4]

As considerações de Bataille e de Blanchot lançam luz sobre o caráter particular da decomposição da figura humana no imaginário modernista, indicando talvez sua razão mais profunda. Se não há limites para a destruição do homem, então a sua desfiguração só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e

absoluto. Se a medida do homem é o impossível, qualquer tentativa de fixar-lhe uma imagem última torna-se igualmente uma tarefa impossível.

Breton parece compartilhar uma tal posição quando, em 1946, escreve que é "preciso ter ido ao fundo da dor humana, ter descoberto suas estranhas capacidades, para poder saudar com o mesmo dom ilimitado de si mesmo aquilo que vale a pena viver". A passagem encontra-se em *Arcane 17*, livro também escrito sob o impacto da guerra, no qual o criador do surrealismo reconhece, a exemplo de Bataille, que "nesse instante pungente em que o peso dos sofrimentos parece devorar tudo", o caráter excessivo da prova suportada por seus contemporâneos "tende a fazer passar o indisponível humano para o lado do disponível e atribuir ao último uma grandeza insuspeitada".[5]

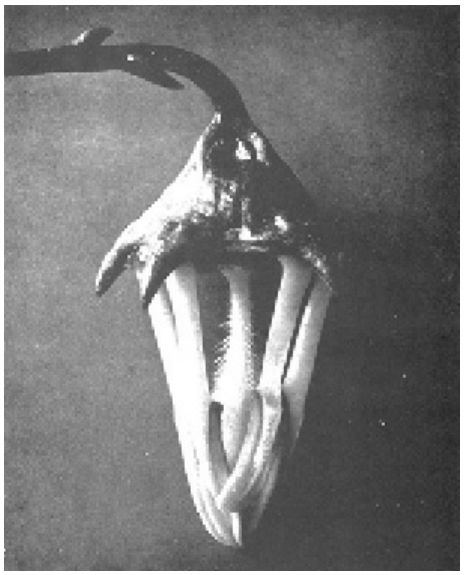
Contudo, a utopia que Breton desenvolve a partir desse diagnóstico guarda sensível distância da ideia de elevar a vida ao nível do pior. No momento em que Bataille propõe uma sensibilidade à altura dos nefastos acontecimentos dos anos 1930 e 1940, o surrealismo vislumbra uma instância capaz de redimir a desgraça humana. É na figura feminina que os signatários do movimento depositam essa esperança: à mulher, e sobretudo a ela, cabe "a redenção dessa época selvagem", assim como o augúrio de uma nova era de fraternidade entre os homens. Vale lembrar que, em *Arcane 17*, a divindade feminina surge — na qualidade de imagem profética, normalmente definida por seus dons maternais ou infantis — para reunir os pedaços esparsos do homem mutilado, no afã de encontrar uma nova integridade para o humano.

A imaginação de Breton, como observa Michel Beaujour, recusa-se a permanecer no pesadelo. Por isso, mesmo reconhecendo que "a vida, para prosseguir, precisa da morte", o autor de *Nadja* sempre retorna à utopia da redenção pela mulher amada, tal como evidencia em diversos textos como *Poisson soluble* ou *L'amour fou*. Assim, se em *Arcane 17* "a guerra estende uma imensa sombra sobre o mundo", essa noite opaca é superada quando finalmente Breton encontra Elisa, a mulher-vidente, que devolve a luz à sua imaginação: os signos se invertem com a proximidade da mulher criança, e este livro que deveria pertencer à opacidade e ao desespero, conforme conclui Beaujour, "torna-se por inteiro um testemunho da transparência conquistada graças ao amor, graças aos poderes mediadores da mulher".[6]

O ideal de mulher formulado por Breton — que, no limite, postula uma substância feminina original — fornece um exemplo acabado do que Bataille denuncia como escapatória idealista da consciência surreal. Por trás dessas idealizações haveria uma concepção de natureza humana que o autor de *La part maudite* se recusa terminantemente a compartilhar com os surrealistas, rejeitando todo ponto de vista que olha a vida humana com elevação.

Nas sociedades humanas, diz Bataille, as mulheres, assim como as flores, tendem a encarnar os mais elevados ideais de amor e beleza; todavia, "não é descabido observar que se afirmamos a beleza das flores é porque **elas parecem estar em conformidade com aquilo que deve ser**, ou seja, por representarem, no que lhes diz respeito, o **ideal** humano".[7] Nesses casos, o aspecto simbólico se sobrepõe à presença real dos objetos em questão, sejam mulheres ou flores, impondo a eles uma forma pura e sublimada. Na verdade, essa atribuição de valores nada mais é que uma fórmula abstrata, cujo sentido último seria o de transformar em "elevado, nobre, sagrado" as formas naturais em permanente mutação.

O texto "Le langage des fleurs", publicado em 1929, está na origem da polêmica entre Bataille e Breton. Divulgado no final do mesmo ano, o segundo *Manifesto* traz, ao lado de uma defesa passional do amor, uma violenta crítica ao diretor da revista *Documents* que "professa não querer considerar no mundo senão o que existe de mais vil, de mais desencorajador e de mais corrompido". Denunciando o "abuso delirante" que Bataille faz dos adjetivos "sujo, senil, rançoso, sórdido e decrépito", o mentor do surrealismo conclui seu ataque reafirmando os valores ideais buscados pelo movimento ao dizer que "mesmo uma rosa despojada das pétalas continua sendo **a rosa**".[8]



Campanuele des Açores (*Campanula Vidalii*), (1930). Ilustração da revista *Documents*.

Para Bataille, a mulher ou a flor a que Breton alude de forma genérica e abstrata representam, por excelência, as concepções elevadas que cada mulher e cada flor desmentem na sua existência particular e imediata. À aspiração etérea dos idealistas — leia-se: dos surrealistas — em direção à pureza, o autor de *Histoire de l'œil* preconiza uma "cólera negra e até mesmo uma indiscutível bestialidade", ameaçadora e repugnante, que se constituiria como a grande contrapartida das visões sublimadas da realidade.[9] Assim também, à logica

onírica que subjaz à consciência surreal, destinada a resolver as contradições numa "enjoativa sentimentalidade utópica", Bataille opõe a categoria do impossível, que mantém o contraditório irredutível a qualquer inteligibilidade, seja ela racional ou poética.

Essa divergência fundamental orienta, sem dúvida, as distintas saídas que, nos anos 1940, Breton e Bataille vislumbram diante dos horrores da guerra: um buscando ultrapassá-los com uma utopia redentora, o outro, propondo-se a sustentar o insustentável. Segundo Michel Surya, "o maravilhoso do surrealismo dissimulava com muita dificuldade a carnificina que a guerra havia sido. A 'bestialidade' de Bataille acentuava o desespero e o fastio a que ela havia lançado uma geração inteira". Por isso, continua ele, naquele momento só as concepções bestiais do autor de *Madame Edwarda* eram capazes de oferecer uma visão dos homens na condição de animais: "de certa forma, surrealista ele também, Bataille o foi ao ponto de só ter pensado o impensável (o impossível)".[10]

Todavia, ainda que pontuando esses limites com vigor, Bataille não deixou de designar o surrealismo como a "aurora da emancipação mental", reconhecendo uma força nova e subversiva no movimento de Breton. Se isso aconteceu, como observa Marie-Christine Lala, é porque ele persistiu como um continuador do surrealismo e contra ele: ou seja, "nessa oposição sem concessões entre Bataille e Breton, percebemos a mesma exigência de rigor ético, o mesmo sentido de progresso da emancipação humana, mas tudo acontece como se, enquanto um se esforçava em fazer uma economia dos circuitos dos processos de decomposição, o outro se abandonava a eles para explorar-lhes da 'noção de despesa' à 'parte maldita"'. Vislumbra-se aqui, como propõe a justa expressão da comentadora, uma luta entre irmãos inimigos.[11]

Semelhante conclusão esboça-se na análise de Michel Surya quando ele afirma que a revista *Documents* representa tudo "aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, *in extremis*, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas". Para o autor, a continuidade que Bataille dá ao projeto surreal diz respeito a uma ampliação dos horizontes e das aspirações do movimento: "do empreendimento muito raciocinado da desrazão surrealista ele é o filósofo 'louco', descontrolado". Por isso, diz ainda Surya, "de uma forma que escapa a todo domínio e sobretudo que escapa ao surrealismo, sem dúvida fora das suas regras, Bataille 'filosofou' o surrealismo, ao passo que Breton só foi, sendo essa a sua fraqueza, o seu teórico, por vezes o ideólogo, nunca o filósofo".[12]

Talvez seja essa a razão pela qual os dissidentes do grupo, quanto mais fugiam à autoridade de seu mentor, mais se aproximavam de Bataille que, conforme Michel Leiris, acabou por tornar-se a alma da dissidência. O próprio Breton testemunha o fato no segundo *Manifesto*, escrito num momento de profunda crise do grupo, motivada aliás pelas polêmicas

sobre as margens do movimento.[13] Ora, era exatamente numa dessas margens que Bataille pretendia estar quando se atribuía um lugar nas bordas do surrealismo, o que, segundo Dawn Ades, manifestava seu desejo de ser mais surrealista que os próprios surrealistas: apesar das diferenças, "não há dúvidas sobre sua concordância com o furacão revolucionário da atividade surreal, com sua habilidade de 'ultrapassar os limites', e em particular os limites impostos pela razão".[14]

Por isso mesmo, o insistente trânsito dos artistas e poetas desse grupo, oscilante entre Breton e Bataille, não deixa de indicar que, para além dos desvios de percurso que levava cada um deles a explorar uma região diferente — e, como quer Surya, com distintas profundidades —, os irmãos inimigos moviam-se no mesmo solo.[15] Com efeito, o editorial de 1939 da *Minotaure*, assinado por Breton, poderia perfeitamente ter sido publicado na *Documents* sob autoria de Bataille: "Diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção de novos territórios".[16]

A partir da década de 1930, o solo comum explorado por Bataille e Breton é invadido por representações do "mal". Se a revista *Documents* divulga uma iconografia de contundente violência — que vai dos corpos mutilados e aleijados às cenas sangrentas dos rituais de sacrifício asteca, ou das antigas máscaras mortuárias aos restos de animais abatidos em matadouros —, a *Minotaure*, seguindo o exemplo de *Le surréalisme au service de la révolution*, traz imagens igualmente perturbadoras como as caveiras da arte popular mexicana, os retratos de criminosos e de vítimas assassinadas, ou os massacres desenhados por André Masson. Da mesma forma, muitos dos artigos publicados em ambas revistas convergem para os temas do sacrifício, da tortura, do suicídio ou do assassinato, além de um particular interesse por toda sorte de monstruosidades que revelam a "beleza convulsiva".

Manoel Alvarez Bravo, *Ou vrier en grève assassiné* (1934).

Essas imagens do "mal" — que Jean Starobinski insiste, com razão, em manter sob aspas — estão longe de ser uma diversão estética diante do perigo, mas representam antes um avanço na direção de novos territórios cuja urgência Breton proclamava, fazendo eco a Bataille, mesmo sem querer. Isso porque "numa época em que os verdadeiros monstros logo iriam exercer sua destruição todo-poderosa, esses poetas e artistas vinham evocá-la nos monstros imaginários" e, continua Starobinski, "sem a menor conivência com os assassinos que já haviam entrado em ação, eles se voltavam em direção à noite, às vezes em direção ao crime, como se procurassem realizar um exorcismo, mas sem escapar de um fascínio angustiante".[17]

Digamos também, precisando as observações de Starobinski, que esse imaginário oscilava efetivamente entre o exorcismo dos surrealistas e o fascínio angustiante dos autores que se reuniam em torno de Bataille. Em que pesem tais tendências, a distância entre esses grupos diminui sensivelmente diante da evidência de que tanto uns como outros aceitaram o enorme risco de manipular as mais inquietantes representações do mal que, quando desaparecem da cena simbólica, acabam sempre por retornar, assassinas, sobre a cena da história.

Diante das produções angelicais da arte fascista, destinada a esconder as mais efetivas e terríveis manifestações do mal — tendo sua extensão lógica no repúdio às "formas degeneradas" da estética modernista —, as imagens monstruosas divulgadas na *Documents* ou na *Minotaure* representam um ato de resistência e revolta contra as forças destruidoras que invadiam a Europa na época. Mais que isso, porém, elas representam uma tentativa de aprofundar a reflexão no sentido de investigar tudo aquilo que, no fundo do próprio homem, suscita o mal.

É precisamente nesse contexto que se circunscreve o grande interesse dos companheiros de Breton e Bataille, em particular nas décadas de 1930 e 1940, pelo marquês de Sade.[18] Interesse sem dúvida motivado pela perplexidade dessa geração diante das atrocidades testemunhadas desde a Primeira Guerra. Como propõe Blanchot num texto escrito já no pós-guerra, "quando o sadismo passou a ser uma possibilidade concernindo toda a humanidade, um pensamento como o de Sade nos mostra que, entre o homem normal que encerra o sádico num impasse, e o sádico que faz desse impasse sua única saída, é esse último que leva mais longe o conhecimento sobre a verdade e a lógica de sua situação, tendo dele a inteligência mais profunda, a ponto de ajudar o homem normal a compreender a si mesmo, ajudando-o a modificar as condições de toda compreensão".[19]

Por certo são essas as mesmas preocupações que estão no horizonte de Bataille quando ele afirma que "sem a crueldade de Sade, não teríamos sido capazes de abordar de forma tão serena esse domínio outrora inacessível onde se dissimulam as mais penosas verdades". Por isso, continua ele, cabe ao marquês o mérito de ter dado o primeiro passo no sentido de

expor nossa unidade profunda: "se o homem normal, hoje, penetra profundamente na consciência do que significa para ele a transgressão, é porque Sade lhe preparou os caminhos. Doravante, o homem normal sabe que a sua consciência deve se abrir ao que mais violentamente o revoltou: aquilo que mais violentamente nos revolta está em nós mesmos".[20]

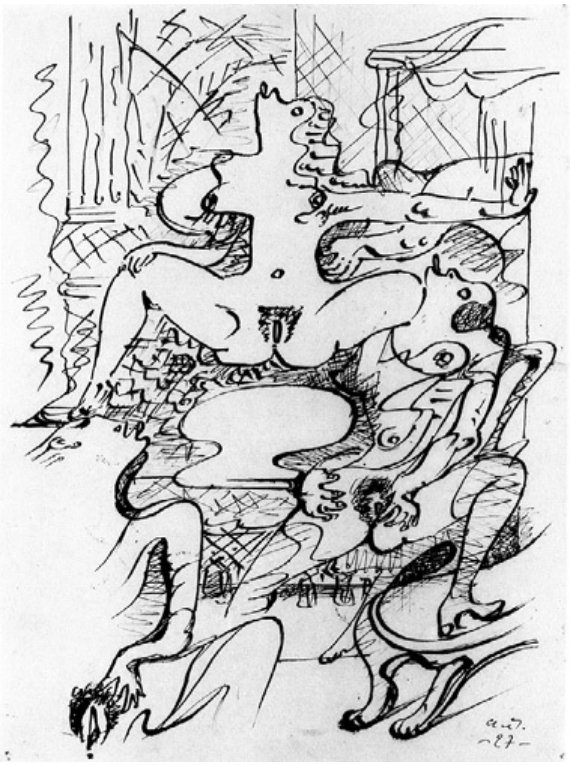
Ainda que Bataille tenha insistido na apropriação idealista de Sade pelos surrealistas, não é possível deixar de observar a afinidade entre suas palavras e uma passagem de *L'amour fou* dedicada a comentar um episódio de *La nouvelle Justine*. Partindo da identidade que a obra sadiana propõe entre a maldade humana e as forças destrutivas da natureza — evidenciada sobretudo quando o libertino expressa seu desejo de ser um vulcão —, Breton reafirma a ideia de que cada homem abriga, no seu interior, o mesmo "princípio de devastação" encontrado na natureza.[21] Se tal interpretação se aproxima das concepções de Bataille, ela confirma também que o objetivo último dessas reflexões é interrogar a origem e a amplitude fantasmática das representações do mal que não cessam de inquietar o espírito moderno.

"Uma das grandes virtudes dessa obra" — diz ainda Breton, ao comentar as *120 journées de Sodome* — "é a de colocar o quadro das injustiças sociais e das perversões humanas sob a luz das fantasmagorias e dos terrores da infância, e isso ao risco de às vezes confundir umas com as outras".[22] Para o autor de *L'amour fou*, o pensamento de Sade forneceria uma das visões mais lúcidas sobre as forças que agem intimamente no homem e que estão na origem dos seus atos de violência: ao perceber na crueldade sadiana os mesmos traços da ferocidade inocente da infância, Breton reitera a ideia de que cada ser humano encerra dentro de si um princípio do mal.

Esse princípio está na origem do desejo, não importa que ele tome o nome de "amor louco" para Breton ou de "erotismo" para Bataille, com as devidas diferenças que cada concepção sugere. Se Sade foi o primeiro a evidenciá-lo, sua descoberta fundamental de que a potência do desejo está relacionada à violência tornou-se efetivamente um dos pontos de partida desses autores. Ou, como sintetizou Robert Desnos em 1923: "todas as nossas aspirações foram essencialmente formuladas por Sade, o primeiro a considerar a vida sexual integral como base da vida sensível e inteligente".[23]

Em 1930, Michel Leiris publica um artigo na *Documents* no qual afirma que "o masoquismo, o sadismo e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano", justamente por manterem relações mais profundas e mais abruptas com os corpos. O homem, diz ele, só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo, ao mesmo tempo fascinantes e temíveis, evidenciados tanto no envelhecimento — suportado com muita dificuldade no

mundo moderno — quanto na visão das vísceras, normalmente evitada a todo custo. Por serem essas as dimensões mais sensíveis do homem, continua Leiris, "de todas as representações plásticas, a do corpo humano é sem dúvida a que comove de forma mais direta".



André Masson, ilustração para *Justine* de Sade (1927).

Contudo, adverte o autor, as verdadeiras representações do corpo nada têm em comum com os convencionais nus da pintura oficial: estas seriam imagens desumanizadas que "não evocam sequer a sombra da perturbação que a visão de um corpo pode realmente engendrar". Os nus ditos "naturalistas" nada mais seriam que idealizações do ser humano, para retomarmos a crítica de Bataille, na medida em que excluem as imagens consideradas desagradáveis ou indesejáveis que revelam nosso "mistério mais íntimo". Ademais, conclui Leiris, "humanidade nada tem a ver com felicidade nem com bondade: tanto as visões mais atrozes como os prazeres mais cruéis estão totalmente legitimados quando contribuem para o desenvolvimento dessa humanidade".[24]

As palavras de Leiris parecem sintetizar o projeto comum de um grupo de intelectuais e artistas que buscava, para além de suas diferenças, intensificar a consciência humana tendo em vista as manifestações mais profundas e abruptas do corpo. Para tanto era preciso pensar o homem impiedosamente, como o fizera Sade, e a partir daí reconhecê-lo também nas suas faces mais sombrias, mais abjetas, mais estranhas. Da "necessidade de ir ao fundo da dor humana", como propõe Breton, à concepção batailliana de uma "consciência aberta ao que

mais violentamente nos revolta" verifica-se a mesma obstinada intenção de conhecer a "unidade profunda" do homem.

Jean Arp, *Tête* (1929).

Tudo acontece, porém, como se tal conhecimento só pudesse ser efetivamente alcançado por aqueles que persistiam em tematizar as inesgotáveis possibilidades sensíveis dos mecanismos secretos do corpo. Essa é sem dúvida a afinidade maior que permite reunir, em torno da *Documents* e da *Minotaure*, não só seus fundadores mas também inúmeros colaboradores cujas perspectivas estéticas eram bastante diversas entre si. Como observa Dawn Ades, o que parece ligar os artistas modernos que colaboravam nessas revistas "como Klee, Gris e Léger assim como Picasso, Giacometti, Arp e Masson, não é tanto o óbvio equilíbrio entre abstração e representação, mas sim, dada a extensa morfologia oferecida pela abstração cubista e biomórfica, as **metamorfoses da forma humana**, exploradas de diferentes modos na violência de Giacometti e de Picasso, cujas figuras são imersas numa sexualidade ameaçadora, e nos dóceis, engenhosos trocadilhos visuais de Arp".[25]

Por certo, naquele momento, uma consciência tão radical do corpo representava uma afirmação da vida humana, colocada então sob terríveis ameaças. Mas a radicalidade dessa consciência não estava em opor aos ideais humanos das estéticas oficiais um outro conjunto acabado de imagens: o que se afirmava ali era a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva, o que implicava também, para esses autores, a impossibilidade de destruí-la por completo. Tomadas em conjunto, as metamorfoses da figura humana na arte moderna — com sua violenta negação das idealizações realistas ou naturalistas do corpo — reiteram a ideia de que não há limites à destruição do homem.

Essa alteração das imagens naturais seria, para Bataille, um princípio fundante não só da estética modernista, mas também de outras formas de representação figurativa. Tanto a arte infantil quanto a arte primitiva, diz ele, fornecem exemplos abundantes da persistente vontade de modificar as formas levada a efeito por meio de "gestos de destruição". Se essas produções artísticas se opõem àquelas dos civilizados e dos adultos é por recusarem o realismo visual — que busca reproduzir apenas "o que o olhar vê" — em função de um realismo intelectual, que visa "traduzir o conhecimento do espírito".

Recusando as interpretações de viés evolucionista, Bataille acentua o caráter voluntário das alterações na "arte dos povos selvagens" ao contrapor a habilidade mimética de seus desenhos destinados a representar animais com as "imagens informes e muito menos humanas" manifestas nas suas figurações do homem. Assim, se a arte procede por destruições sucessivas, a intenção deformante seria voluntariamente reservada à representação da forma humana. E essa seria, no entender de Bataille, a questão crucial que a arte moderna recoloca ao apresentar um processo de decomposição e destruição da figura humana que, como já vimos, só encontra imagens à sua altura na "visão da decomposição e da destruição de um cadáver".[26]

O termo "alteração", insiste o autor, "tem o duplo interesse de exprimir uma decomposição parcial análoga à dos cadáveres, e ao mesmo tempo a passagem a um estado perfeitamente heterogêneo" tal como ocorre nas modificações do corpo verificadas nas manifestações sagradas.[27] Nos antigos ritos de sacrifício assiste-se igualmente a uma alteração radical da pessoa: as mutilações rituais — das quais Bataille fornece inúmeros exemplos ao longo de toda a sua obra — deixam entrever um processo de "transfiguração sagrada" cujo principal traço reside no "poder de libertar elementos heterogêneos e de romper a habitual homogeneidade do indivíduo".[28]

Num texto de 1949, significativamente intitulado "L'art, exercice de cruauté", Bataille retoma uma concepção de Apollinaire — que afirmaria o cubismo como "grande arte religiosa" — para argumentar que, nesse sentido, a pintura moderna prolonga a obsessão da imagem sacrificial, e as destruições de objetos nela operadas respondem, de uma forma já semiconsciente, à função das religiões. No limite, o que determina tanto a crueldade das obras modernas quanto a violência dos rituais antigos seria o mesmo desejo de destruição.

A partir do momento em que a arte toma para si os desígnios outrora reservados exclusivamente às religiões, passando a responder à inquietação de penetrar no fundo das coisas, ela deixa de propor "imagens indiferentes, e simplesmente belas, para então fazer 'transparecer' o mundo". Por isso, conclui Bataille ao "filosofar" a estética surreal, "de uma maneira fundamental, aquilo que o pintor surrealista deseja ardentemente ver sobre a tela na qual ele reúne imagens não difere daquilo que a multidão asteca, movida pelo mesmo ardente sentimento, ia ver ao pé das pirâmides onde se arrancava o coração das vítimas. É

sempre uma fulguração, que consome, que é esperada".

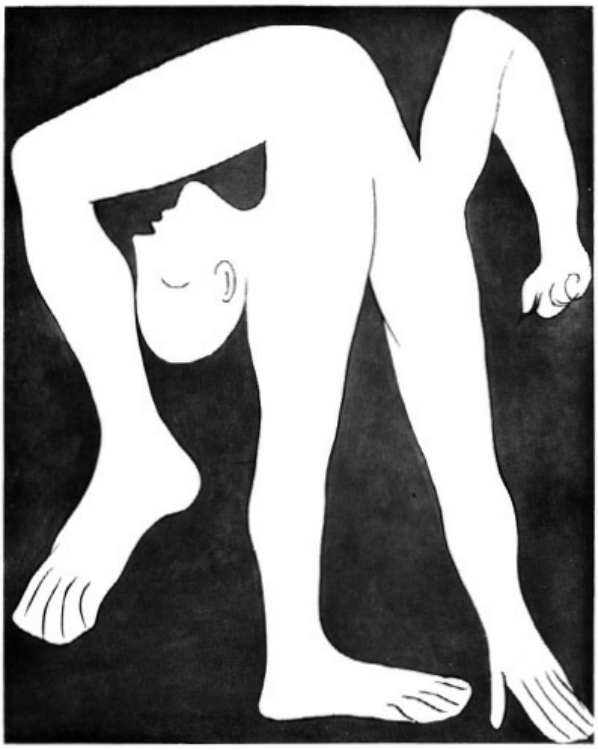
Essa fulguração ocorre precisamente no momento em que "as formas sólidas são destruídas", isto é, quando "os objetos disponíveis do qual o mundo é feito se consomem como num braseiro de luz".[29] Trata-se de um consumo improdutivo que procura restituir ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, tal como Bataille expõe também em *La part maudite*. Ou seja, se tanto o sacrifício quanto a arte moderna evidenciam um processo de destruição que reduz o corpo humano à coisa, essa redução se opera, em ambos os casos, como negação profunda das relações utilitárias
do mundo profano. Princípio da arte e da religião, o consumo inútil realiza-se fora dos ciclos de atividade produtiva, assegurando o retorno da coisa a uma ordem íntima que é partilhada por todos os homens.[30]

Se os ritos sacrificiais fornecem as imagens mais cruéis da alteração da figura humana, também nesse caso a intenção violenta não se resolve na aniquilação. Bataille é conclusivo a esse respeito: ainda que os rituais sangrentos respondam às necessidades mais destrutivas — sendo esse o seu princípio —, "a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento".[31] A preocupação coletiva de unir e conservar a "coisa comum" — isto é, a comunidade como um todo — coloca um limite nessa violência: "trata-se sempre, no sacrifício, de determinar a parte que cabe à ruína e de preservar o resto de um perigo mortal de contágio".[32] Trata-se, assim, de um avanço contínuo rumo à destruição que nega, ao mesmo tempo que afirma, a posição particular do grupo.

"O sacrifício destrói aquilo que consagra" — conclui Bataille, alertando para a ambiguidade essencial que fundamenta a crueldade dos rituais sagrados. É nesse sentido que o propósito comum de alcançar a coisa referida como "humana" torna ainda mais intenso o nexo entre a prática do sacrifício e a imaginação modernista. Isso porque a fulguração que o pintor surrealista ou a multidão asteca almejam ver não é dada na exibição de um cadáver, mas sim no espetáculo dos corpos convulsivos. Ao silêncio definitivo do morto se opõe, portanto, a presença silenciosa dos seres vivos que, obedecendo exclusivamente ao regime intensivo e imediato da matéria, engendram "uma aguda consciência da vida comum captada em sua intimidade".[33]

Não é por acaso que o autor de *L'érotisme* associa a violência da experiência religiosa à da atividade erótica, percebendo em ambas o mesmo processo de dissolução das formas constituídas que implica a aprovação da vida até na própria morte: "o sacrifício é a vida confundida com a morte, mas nele, no mesmo momento, a morte é signo da vida, abertura ao ilimitado". Hoje porém, adverte Bataille, na medida em que "o sacrifício não mais figura no campo de nossa experiência, a prática é substituída pela imaginação".[34]

A desintegração da figura humana no imaginário modernista responderia a essa necessidade de destruição que, ao privilegiar a sucessão de metamorfoses desconcertantes, não visa encontrar um termo final. Na origem desse interminável processo estaria o mesmo desejo violento de conciliar necessidades incompatíveis que Bataille reconhece nos rituais religiosos: se, na arte moderna, as "formas mais barrocas e mais repugnantes se sucedem em profundo tumulto", se elas representam um dos aspectos dessa rigorosa oscilação que irrompe com movimentos de cólera, isso acontece porque também elas obedecem a "determinações contraditórias".[35]



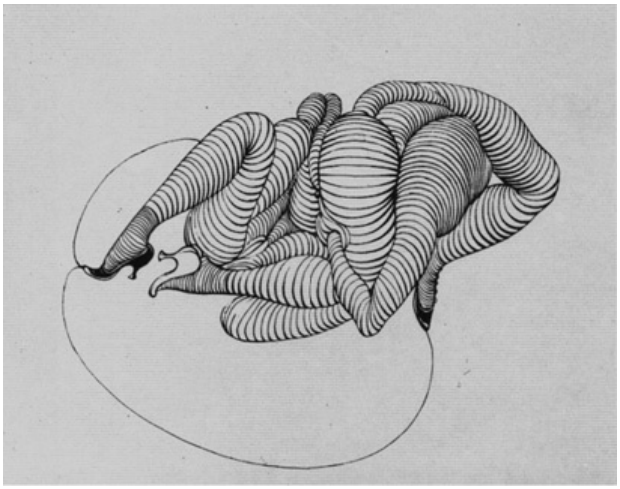
Pablo Picasso, sem título (1930).

Por isso, ainda que as imagens convulsivo-fulgurantes do corpo em decomposição tentem a desmentir o antropomorfismo, seu valor não se resume apenas à violência exercida sobre a figura humana. Como observa Didi-Huberman, em face das determinações contraditórias que estão na origem dessas alterações, uma imagem não poderia ser pura negatividade: "ela pode **desmentir**, por certo, e deve mesmo fazê-lo imperiosamente (uma imagem que nada desmentisse seria uma imagem fraca, sem verdade, nula e sem valor); mas ela deve também, seja como for, **manter** o traço daquilo que desmente, justamente para que sua negatividade **trabalhe**".[36] A esse estado paradoxal da imagem, Bataille dá o nome de "dialética das formas".[37]

A intenção "desumana" da estética modernista — que enfatiza o procedimento deformante nas suas representações do homem — deve ser interpretada à luz desse

princípio que nega e mantém os traços da figura humana. É por essa razão que Ribemont-Dessaignes encontra nas sombras e nos manequins de Chirico algumas prerrogativas da vida. Da mesma forma, tal princípio permite a André Masson concluir que "não existe imagem que não seja de nosso corpo" exatamente no momento em que o processo de decomposição da figura humana na arte submete o corpo às mais terríveis alterações, chegando a torná-lo irreconhecível.[38] Preserva-se o que é destruído; mantém-se o homem indestrutível.

Nas imagens "passionais e profundamente inquietantes" da estética modernista — a reunir um panteão de monstros, entre histéricas, mutilados, esqueletos vivos, sombras ou manequins — inscreve-se uma violência análoga à de um sacrifício: a anatomia humana é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem contudo destruí-la por completo. Para que tal processo ocorra, a figura humana é sacrificada. Antes de mais nada, o homem perde a cabeça.



Hans Bellmer, sem título (1965).

1Bataille, Georges. "Dossier de Lascaux", *Œuvres complètes*, t. IX. Paris: Gallimard, 1979, p. 322.

2 Id., "À propos de récits d'habitants d'Hiroshima" (1947), *Œuvres complètes*, t. XI. Paris: Gallimard, 1988, pp. 176-85 (grifos do autor).

3 Id., "Réflexions sur le bourreau et la victime", *Œuvres complètes*, t. XI, op. cit., pp. 263-4. Vale lembrar que o tema se encontra claramente delineado também em diversas telas de André Masson, em particular naquelas em que ele tematiza situações de extrema violência: os combatentes da sua série de *Massacres* (1932-1933) e os mutilados de *Sacrifices* (1936) — capturados na imediatez física de um convulsivo corpo a corpo — propõem imagens-limite em profunda sintonia com a ideia de uma afirmação da vida até no momento da morte.

4 Blanchot, Maurice. "L'Indestructible", *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, pp. 193-200 (grifos do autor).

5Breton, André. *Arcane 17*. Paris: Union Générale d'Editions, 1965, p. 107.

6Beaujour, Michel. "André Breton ou la transparence", Breton. *Arcane 17*, op. cit., pp. 168 e 174.

7Bataille, Georges. "Le langage des fleurs", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 176 e 178 (grifos do autor).

8Breton, André. "Second manifeste du surréalisme", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 825 e 827 (grifos do autor).

9Bataille, Georges. "Le 'Jeu lugubre'", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 212.

10Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992, p. 156.

11Lala, Marie-Christine. "Bataille et Breton: le malentendu considerable", *Surréalisme et philosophie*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 57 e 60.

12Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., pp. 153 e 156.

13 Breton alude aos "antigos surrealistas" que se alinham a Bataille no final dos anos 1920, como Robert Desnos, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac, Jacques Baron, Michel Leiris, Jacques Prévert, Raymond Queneau, J.A. Boiffard e G. Ribemont-Dessaignes, aliás todos signatários do panfleto *Un cadavre* que responde aos ataques do segundo *Manifesto*. Ver, além dos trabalhos de Marie-Christine Lala e de Michel Surya acima citados, Breton, André. "Second manifeste du surréalisme", *Œuvres complètes*, v. I, op. cit., pp. 825 e 1622 (nota); Bataille, Georges. "Le lion châtré", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 218-9 e 652 (nota); e Leiris, Michel. "De Bataille el impossible a la impossible *Documents*", *Huellas*, op. cit., p. 265.

14Ades, Dawn. *Dada and surrealism reviewed*, op. cit., pp. 229-30.

15 Alguns depoimentos de ambos autores, sobretudo a partir dos anos 1940, o comprovam. Já no manifesto de 1942, Breton cita Bataille entre "os espíritos mais lúcidos e ousados" de sua geração; cinco anos mais tarde, ele diria ainda que "Bataille foi um dos únicos homens que, para mim, valeu a pena ter conhecido". Em 1955, Bataille faz uma conferência na qual ressoa uma homenagem a Breton: "Parece-me em geral, que o mundo de hoje despreza a nostalgia dos homens em relação ao maravilhoso (...) parecendo-me, no entanto, que os homens sempre viveram na expectativa do momento de passarem por tal sensação". Conforme, respectivamente, Breton, André. "Prolégomènes à un troisème manifeste du surréalisme ou non", op. cit., p. 10; Breton citado por Bataille. "Le surréalisme au jour le jour", *Œuvres complètes*, t. VIII. Paris: Gallimard, 1976, p. 178; Bataille citado por Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort a l'œuvre*, op. cit., p. 156, nota 1.

16 Citado por Starobinski, Jean. "Face diurne et face nocturne", *Regards sur* Minotaure. Genebra: Musée d'art e d'histoire, 1987, p. 31.

17 Id., ibid., p. 33.

18 Referências a Sade e seus escritos são abundantes nas revistas surrealistas, especialmente em *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) e na *Minotaure* (1933-1939); o mesmo ocorre nas publicações dirigidas por Bataille, em particular na *Acéphale* (1936-1939). Vale lembrar que os primeiros dois grandes biógrafos de Sade são surrealistas: Maurice Heine dedicou sua vida aos estudos da obra sadiana, tendo sido responsável pela publicação da primeira versão de *Juliette* no nosso século, e pela cuidadosa reedição de *Les 120 journées de Sodome*, ambas nos anos 1930; após sua morte, um outro integrante do grupo, Gilbert Lely, deu continuidade ao trabalho de Heine, publicando uma importante biografia do marquês nos anos 1950. Desenvolvemos o tema das relações entre Sade e o surrealismo em "O enigma Sade", prefácio a D. A. F. de Sade. *A filosofia na alcova*. Trad. anônima. Salvador: Ágalma, 1995, pp. 7-21; e em "Quase plágio: o *roman noir*", op. cit.; nesse sentido, ver também Matthews, J.H. "The right person for surrealism", *Yale French Studies*, n. 35. New Haven: Eastern Press, dez. 1965, pp. 89-95.

19Blanchot, Maurice. "La raison de Sade", *Sade et Restif de la Bretonne*. Bruxelas: Complexe, 1986, p. 66. Assim também afirmou Simone de Beauvoir que: "se o marquês encontra tantos ecos hoje, é porque o indivíduo se sabe vítima menos da maldade dos homens que da boa consciência deles". Palavras que revelam um dos problemas essenciais dos pensadores da época e que, segundo ela, "obceca nosso tempo: a verdadeira relação do homem com o homem". Ver Beauvoir, Simone de. "Deve-se queimar Sade?". *Novelas do Marquês de Sade*. Trad. Augusto de Sousa. São Paulo: Difel, 1967, p. 63.

20 Bataille, Georges. *L'érotisme*, op. cit., pp. 194-5.

21 Breton, André. *O amor louco*, op. cit., p. 124.

22 Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*, citado por Le Brun, Annie. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*. Paris: Pauvert, 1986, p. 164.

23 Citado por Le Brun, Annie. *Sade, aller et détours*, op. cit., p. 119.

24 Leiris, Michel. "El hombre y su interior", *Huellas*, op. cit., pp. 48-51.

25 Ades, Dawn. *Dada and surrealism reviewed*, op. cit., p. 240.

26 Bataille, Georges. "L'art primitif", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 247-253.

27 Id., ibid., p. 251 (nota de rodapé).

28 Id., "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 269.

29 Id., "L'art, exercice de cruauté", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 482.

30 Id., *La part maudite*, op. cit., pp. 61-2. Se o escravo é inegavelmente uma "coisa" para seu proprietário, diz Bataille nessa passagem, mesmo nessa situação extrema há um claro limite: "ninguém pode fazer uma **coisa** do próprio outro que é um escravo sem, ao mesmo tempo, se afastar daquilo que ele mesmo é intimamente, sem se dar a si mesmo os limites da **coisa**".

31 Id., "Théorie de la religion", *Œuvres complètes*, t. VII. Paris: Gallimard, 1976, p. 307.

32 Id., *La part maudite*, op. cit., p. 64.

33 Id., *Théorie de la religion*, op. cit., p. 309.

34 Id., *L'érotisme*, op. cit., p. 92.

35 Id., "Le cheval academique", op. cit., p. 163.

36 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 276 (grifos do autor).

37 Conforme "Les écarts de la nature", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 229.

38 André Masson citado por Roudaut, Jean. *Une ombre au tableau*. Chavagne: Editions Ubacs, 1988, p. 210.

Capítulo IX

O SACRIFÍCIO DA CABEÇA

"Le meurtrier de Dieu ne peut pas avoir de tête".

Georges Bataille, *Acéphale*

O episódio, relatado no quinto número da *Documents*, deve ter sido retirado de algum jornal da época: "um senhor de nome Crépin, outrora um Don Juan e belo rapaz, que depois de ter matado a tiros sua amante e seu rival, e desejando suicidar-se com um terceiro tiro de sua arma munida de chumbo perdeu o nariz e a **boca** (além do mais ficou mudo), viu-se acusado por um magistrado de ter comido chocolate **boca a boca** com a Sra. Delarche, aquela que deveria ter matado num belo dia em que perdeu as estribeiras".[1] O insólito *fait-divers* narrado por Bataille no verbete "Desgraça" do seu "Dicionário crítico" é publicado ao lado de uma foto do assassino.

Le meurtrier Crèpin aux Assises de l'Oise (1929). Ilustração da revista *Documents*.

A imagem não é menos insólita: sentado no banco dos réus de um tribunal da Justiça e sobriamente vestido de terno e colete escuros, Crépin tem o crânio, o pescoço e quase todo o rosto coberto por ataduras que deixam entrever apenas seus olhos baixos e sua grande testa, salientados ainda pela ausência do queixo. A desfiguração do desgraçado criminoso contrasta violentamente com a afirmação de que outrora ele teria sido "um Don Juan e belo rapaz", e ainda mais com a patética acusação de ter "comido chocolate boca a boca" com uma de suas conquistas. Mudo e mutilado, o réu aguarda sua pena a ser ditada pela suprema

corte dos homens, compondo uma imagem que anuncia o derradeiro sacrifício: a perda da cabeça sob o cutelo da Justiça.

Como um penitente, Crépin consome sobre seu corpo o castigo que a lei está prestes a lhe exigir: a face dilacerada do criminoso antecipa sua desintegração definitiva. E justamente por isso, seu rosto deformado e coberto por ataduras evoca, como propõe Didi-Huberman, uma máscara trágica, a envelopar a cabeça ainda viva com uma espécie de mortalha que traz em si a figura de sua própria morte.

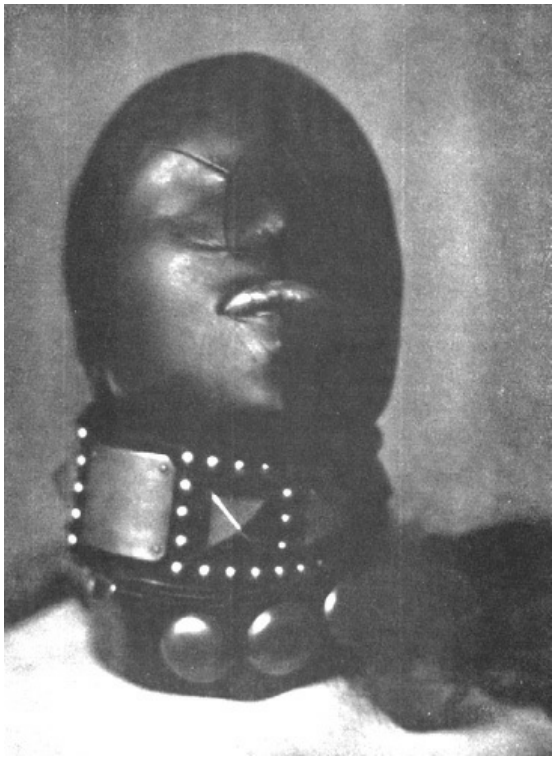
Se a máscara, "por sua aderência, obriga o rosto humano a tornar-se qualquer coisa — a 'deslocar-se' — como uma simples **massa** de obscuridade", no caso de Crépin, máscara e rosto, totalmente aderidos um ao outro, transformam-se na mesma coisa. Ou seja, a face do assassino nada mais faz que atestar a verdade enunciada pelas máscaras, comprovando o risco maior e inelutável para o homem: "que sua própria 'natureza' o faça 'morrer e apodrecer', que o **reduza a coisa**, a coisa informe (informe precisamente por ser coisa)".[2]

À foto de Crepin acrescenta-se uma série de outros "documentos de desfiguração" — segundo a oportuna expressão de Didi-Huberman —, que Bataille e seus colaboradores apresentam na revista como imagens da decomposição da figura humana, devotando especial atenção aos rostos. Para os autores da *Documents* — em particular Michel Leiris e Carl Eistein — esse é um motivo frequente, desenvolvido de forma sistemática na intensa pesquisa de efígies, retratos, máscaras ou caveiras, antigas e modernas, circunscrevendo um domínio que será explorado até os limites mais bizarros, mais inquietantes, mais cruéis. Não são poucos os exemplos.

Em 1930, o último número da revista publica um artigo assinado por J. Bourdeilette consagrado às "Cabeças" de Franz Xaver Messerschmidt, escultor do século XVIII, obcecado pelos estudos da fisiognomia e do mesmerismo, de quem a lenda conta que, dada sua "crueldade demente", ele havia tentado assassinar um homem "para poder ver seu rosto decomposto pelo terror e pela agonia". Com efeito, o escultor setecentista parece ter utilizado todos os recursos de sua habilidade mimética para produzir uma sequência de mais de cinquenta efígies nas quais o rosto humano, em tamanho natural, era exibido em imagens deformadas: choros, gritos, contrações, bocejos, caretas etc. Como consequência, observa Didi-Hubermann, "o rosto, contraindo-se ao excesso sobre seus próprios momentos críticos, decompunha todas as retóricas clássicas de 'expressão de emoções', todos os 'alfabetos' fisiognômicos que o haviam precedido".[3]

Uma problemática como essa não poderia deixar de interessar a Bataille, preocupado com toda sorte de exageros orgânicos que desmentem as formas idealizadas do homem. Assim como a foto de Crépin, as imagens captadas pelas esculturas de Messerschmidt propõem uma tal ordem de alterações fisionômicas que acabam por subverter sua intenção realista.

Em todos esses casos, a semelhança nega a semelhança, na medida em que os rostos retratados — resultantes da exploração sistemática de um grande número de mímicas possíveis — se afastam dos ideais da figura humana.



Masque de cuir et collier (1930). Ilustração da revista *Documents*.

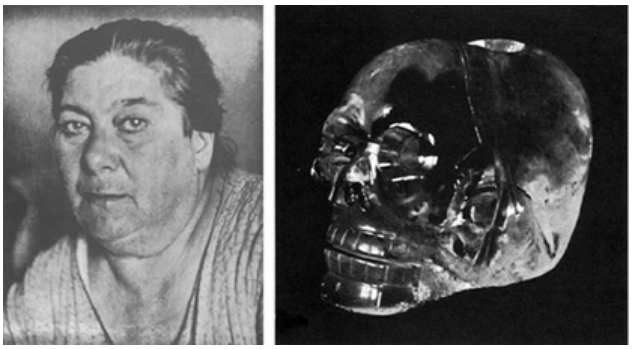
Num desdobramento do tema, o mesmo número da *Documents* traz um texto de Leiris consagrado às máscaras de couro empregadas em rituais sadomasoquistas. Também nesse caso, a semelhança desemboca em seu contrário: se esse tipo de máscara, por sua aderência perfeita, "envelopa ou incorpora o semelhante, ela termina por devorar ou digerir o rosto, fazendo-o, literalmente, desaparecer".[4] Na medida em que o couro é colado à face, a máscara torna-se uma forma perversa de disfarce pois introduz uma diferença abissal em relação ao semelhante. Leiris a define como "coisa obscura em si, tentadora e misteriosa — resíduo supremo, enigmático e atraente tal como uma esfinge ou uma sereia".[5]

Para Bataille, as máscaras representam a própria "encarnação do caos". São formas inorgânicas que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo. Daí seu parentesco com os monstros imaginários, como as esfinges e as sereias citadas por Leiris: na qualidade de artifícios que se acrescentam ao rosto humano para torná-lo inumano, essas representações "fazem de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si mesmo". As máscaras presentificam as incansáveis interrogações da humanidade.

O rosto nu, "aberto e comunicativo", continua Bataille, é a superfície clara que assegura a estabilidade e a ordem entre os homens. Nele inscreve-se a consciência diurna do *homo sapiens*, que "humaniza o mundo e torna previsíveis as suas formas". Nesse sentido, retomando uma tópica já apresentada, poderíamos dizer que o rosto nu traduz a face triunfante de Édipo, em contraposição à monstruosidade da esfinge. Isso porque "nada é **humano** no universo ininteligível para além dos rostos nus que são as únicas janelas abertas num caos de aparências estranhas e hostis". Por essa razão, conclui o autor, "quando o rosto se fecha e se cobre com uma máscara, não há mais estabilidade, nem sol. A máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte".[6]

De um lado, temos o excesso, que se evidencia nas máscaras — não importa se mortuárias ou eróticas, se funerárias ou carnavalescas — na qualidade de coisa acrescentada ao corpo humano; de outro, a falta, que se faz notar nas faces mutiladas, na redução das cabeças-troféus de certas tribos indígenas, ou em meras caveiras descarnadas. Em vez de simples contrastes, porém, a farta iconografia da *Documents*, concentrada nas figurações do rosto humano, parece propor uma significativa equivalência entre esses termos.

É o que se verifica, por exemplo, numa montagem publicada no sexto número da revista. São duas fotos, colocadas lado a lado: a primeira, intitulada "Cabeça de mulher obesa", traz uma imagem trivial, ao mesmo tempo grotesca e dramática, do rosto gordo e flácido de uma mulher europeia de meia-idade, de aspecto profundamente melancólico. A segunda mostra a glacial "Caveira em cristal de rocha", famosa escultura antiga mexicana que levou os companheiros de Bataille e Leiris a inúmeras visitas ao museu etnográfico do Trocadéro, e de grande impacto na produção de Giacometti.



Esquerda: *Tête de femme obèse* (1930). Direita: *Tête de mort en cristal de roche* (1930). Ilustrações da revista *Documents*.

Os contrastes são intensos em todos os planos possíveis: o presente e o passado, o corpo e o objeto, a carne e o cristal, a opacidade e a transparência — enfim, o vivo e o morto. Contudo, o excesso da mulher obesa, colocado em contato com o crânio mineral, leva tanto à redução da primeira imagem à segunda — lembrando uma dissecação — quanto ao

contrário: a carne também envelopa a caveira, evocando a "encarnação do caos" tal qual uma máscara. Estabelece-se, portanto, entre ambas, uma relação de mútua significação, que Didi-Huberman chama de cruel semelhança. Uma figura implica a outra e, reunidas, elas se afirmam e se negam incessantemente numa "dialética das formas na qual a decomposição da figura humana se desdobra sempre nos dois sentidos antitéticos".[7]

Daí também o caráter exemplar da foto de Crépin que, a um só tempo, exibe esses dois sentidos, por oferecer a imagem de um homem "mascarado" pelas inúmeras ataduras que se acrescentam a seu rosto mutilado, ao qual faltam nariz e boca. O que parece efetivamente interessar aos autores da *Documents* é o confronto violento da figura humana com suas alteridades, estejam elas além ou aquém dos modelos ideais, sejam definidas pelo excesso ou pela falta, sejam extáticas ou bestiais.

Nesse confronto, o primeiro modelo ideal a ser negado é a semelhança divina. Para Michel Leiris, a negação do rosto que se observa no emprego das máscaras eróticas representa, antes de mais nada, um "face a face com Deus" no qual o homem vivencia uma experiência de horror sagrado tal como ocorre nos estados de loucura, de embriaguez excessiva ou nas perversões sexuais. Trata-se de uma experiência em que o ser humano rivaliza com Deus, para tomar seu lugar e deixar, de uma vez por todas, de se definir segundo a hierarquia de um modelo divino. Tema batailliano por excelência, que concebe Deus como a "medida do impossível", a repousar no horizonte de toda a humanidade.

Assim, ao pretender que a mulher vestida com uma perversa máscara de couro possa oferecer ao homem uma visão de Deus, Leiris sugere não só que essa mulher é um deus para quem a vê, mas também, reciprocamente, que a decomposição da figura humana tem, como primeira consequência, a destituição da figura divina. Como propõe Didi-Huberman, "não há decomposição do antropomorfismo tradicional sem decomposição do antropomorfismo divino (aquele do qual o primeiro é o modelo eletivo, aquele que o primeiro toma ficticiamente por modelo)". É isso, continua o intérprete, que nos permite compreender a dimensão essencialmente "ateológica" da crítica que Bataille sustenta, a partir dessa época, contra a figura humana.

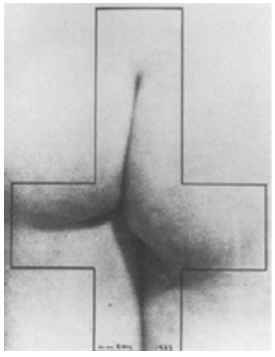
Com efeito, em *Madame Edwarda*, numa das passagens mais perturbadoras da sua ficção erótica, o autor descreve uma cena de rua onde a prostituta totalmente nua — "sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas e, para abrir a fenda ainda mais, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos" — afirma: "veja, eu sou DEUS...". Diante da emoção sombria experimentada na visão dos genitais escancarados de Madame Edwarda, o narrador reitera suas palavras, confessando sentir-se realmente "na presença de DEUS". Tal seria a experiência de horror sagrado teorizada por Leiris e descrita por Bataille como a consciência de um dilaceramento própria dos momentos em que o êxtase se aproxima do horror: "o ser **aberto** — à morte, ao suplício, à alegria — sem reservas, o ser aberto e

moribundo, doloroso e feliz, já aparece em sua luminosidade velada: essa luz é divina".[8]

Para Bataille, Deus representa essa interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem. Por isso, diz ele no final de *Madame Edwarda*, "DEUS, se soubesse, seria um porco", ou seja, se "Deus soubesse" ele deixaria de ser essa medida inalcançável que repousa no horizonte da humanidade para rebaixar-se ao nível das certezas humanas. Em suma, não há resposta possível para a inquietação dos homens, o que resta é apenas a grande interrogação, a experiência do "não-saber". Em "Le supplice", o autor retoma essa frase obscura, lamentando que Deus nada saiba, pois "na queda nem no vazio nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente na ausência".[9] O face a face com Deus é um deparar com a morte.

"DEUS, se soubesse, seria um porco" — a associação não parece ser gratuita nem simplesmente visar a um mero efeito literário: ela enuncia os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade do alto e do baixo, ou do ideal e do abjeto. Na frase de Bataille, a palavra Deus — cuja elevação é muitas vezes enfatizada pelo emprego das letras maiúsculas — evoca, segundo Denis Hollier, uma "forma de majestade monumental em contraposição à energia excretória da palavra porco que recusa a ser domesticada e a preencher o papel de atributo que a sentença gostaria de impor sobre ela".[10]

"Deus é um porco" — a frase, assinada por Breton, figura como definição de Deus no *Dictionnaire abregé du surréalisme*. De forma menos dramática — porém não menos contundente — o verbete surreal traz a mesma oposição entre planos radicalmente distintos, sugerindo semelhante confronto entre o alto e o baixo.[11] Sem dúvida, seria equivocado circunscrever tal problemática apenas ao âmbito dos colaboradores da *Documents*: a vasta iconografia do surrealismo, acrescida por inúmeras imagens literá-rias, evidencia igualmente uma intenção de subverter a ordem hierárquica entre os dois planos. E, também aqui, essa subversão se realiza sobretudo por meio de sucessivos deslocamentos e justaposições das partes altas e baixas do corpo humano.



Man Ray, *Monument a D. A. F. de Sade* (1933).

Tome-se, a título de exemplo, o quadro de Magritte, *L'invention collective*, de 1934. Nele, vê-se a figura perturbadora de uma sereia invertida — peixe da cintura para cima, mulher da cintura para baixo — como se realizasse uma "correção" do motivo mitológico. A imagem retorna nas ilustrações do pintor belga aos *Chants de Maldoror* de Lautréamont, em edição de 1948, dando forma a uma das aparições animais do personagem. As sereias invertidas fazem lembrar que as metamorfoses modernas da figura humana — cujo ponto inaugural parece ter sido proposto por Maldoror — enfatizam as "formas bifurcadas" dos monstros antigos, mas com o intuito de operar uma atualização dos mitos.

Essa reversão é exaustivamente tematizada por Magritte, de uma forma que talvez não fosse equivocado chamar de pedagógica. O motivo reaparece nas diversas telas intituladas *Le viol* (1934-1945), que exibem um rosto humano cujos traços são substituídos por um tronco feminino nu, sempre emoldurado por farta cabeleira: os seios tomam o lugar dos olhos, o umbigo forma o nariz e os genitais substituem a boca. A imagem, igualmente inspirada em Lautréamont, é contundente: trata-se de um corpo que sobe à cabeça, compondo uma face monstruosa.

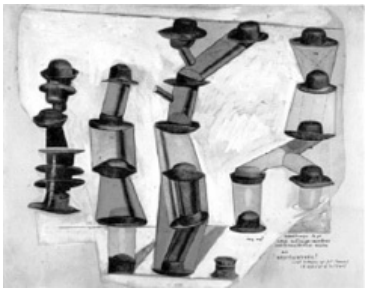
O princípio de substituição anatômica é, como vimos, frequente nas combinatórias surrealistas. Daí a familiaridade dos monstros surreais com as figuras mitológicas mais conhecidas, nas quais uma parte do corpo humano é mantida e outra alterada, ganhando formas vegetais ou animais. Exemplos não faltam: na *Femme à la tête de roses* (1935) de Dali, um buquê de flores toma o lugar da cabeça; na tela *Mitsi* (1930) de Victor Brauner, a personagem tem a cabeça e os seios destacados do resto do corpo, e os pés substituídos por dois gatos; o quadro *Night and day* (1938) de Roland Penrose exibe, em vez das mãos, dois pássaros no prolongamento dos braços; em *L'enchanteur* (1938) de Felix Labisse, uma estranha figura mascarada contracena com uma mulher cuja cabeça é composta por folhagens. Apesar de soluções distintas, verifica-se nessas imagens o mesmo intento de problematizar a anatomia humana através de substituições.

A exemplo do que ocorre nos documentos de desfiguração da revista de Bataille, também aqui a cabeça parece ser o alvo privilegiado dessa problematização. A obra de Max Ernst propõe imagens de intensa significação nesse sentido, a começar pelo personagem a quem ele deu o nome de Loplop. Recorrente em seu trabalho, essa figura é quase sempre representada por um homem com cabeça de pássaro — ou, se quisermos, um pássaro com corpo humano — evocando uma das mais antigas invenções mitológicas.[12] Loplop é o protagonista principal do romance-colagem de Ernst cujo título expressa, talvez melhor que qualquer outro termo criado por seus contemporâneos, tal problematização da cabeça: *La femme 100 têtes*.

Por sua capacidade de síntese, a ambivalência sonora entre "cem" e "sem" traduz o

mesmo princípio de equivalência entre o excesso e a falta que se encontra na montagem de Bataille. Dessa forma, *La femme 100 têtes* (1929) reitera o caráter ambíguo da figura de Loplop — revelado já na duplicidade de seu nome — definido por Ernst como "o pássaro superior que se fez carne sem carne". Mais ainda, assim como em *Une semaine de bonté* (1934) — onde homens-pássaros se alternam com homens-leões —, o romance-colagem sugere a ideia da própria cabeça como máscara reversível, propondo uma inesgotável multiplicidade de rostos para a figura humana.

"Uma máscara pode servir para mascarar (ou desmascarar) outra" —[13] a afirmação de Ernst parece não só recusar a possibilidade de uma forma fixa para a cabeça, como também reitera a identidade entre rosto e máscara. Essa intenção é explicitada em diversos trabalhos seus, sobretudo a partir dos anos 1920, quando ele passa a se interessar profundamente por máscaras vazias e por vestimentas animadas que prescindem da presença do corpo. É o que se verifica em *Viellard, femme et fleur* (1923), onde uma espécie de armadura viva e fantasmática ostenta um grande leque aberto sobre o pescoço, deixando vazar por certas partes de suas costas uma paisagem marítima.



Max Ernst, *C'est le chapeau qui fail l'homme* (1920).

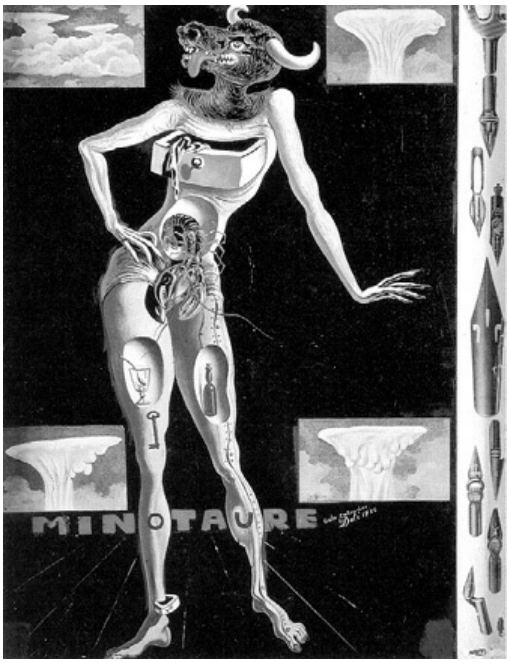
Mas talvez o melhor exemplo desse descarnamento da cabeça esteja na tela *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) — título que, uma vez mais, não pode ser ignorado — na qual se desdobra a tópica da máscara, evocando o tema da arbitrariedade das figurações humanas. Nesse sentido, a obra de Ernst revela profunda sintonia com as propostas da etnologia francesa da época — cujas imagens de desfiguração serão igualmente de grande interesse tanto na *Documents* quanto na *Minotaure* — que enfatizava a pluralidade de maneiras de se conceber o ser humano, dedicando especial atenção aos disfarces anatômicos.[14] Trata-se, também aqui, de negar a face humana de cada rosto — de cada máscara — desmentida em sua particularidade cultural ou individual.

Trata-se portanto de uma produção do simulacro, conforme definição do próprio artista acerca de seu trabalho. Com justa razão, Giulio Carlo Argan propõe uma aproximação entre "um famoso personagem de Hoffmann" e Ernst, caracterizando-o como "um mágico que, durante o dia, faz o ofício de relojoeiro". Por isso, diz ainda o crítico, os simulacros do

criador da *Femme 100 têtes* precipitam a "onipresença da imagem na onipresença do Nada", o que faz de Ernst "o mais laico dos artistas modernos, o único que levou a arte, associada desde tempos imemoriais à ideia do sagrado, até o limiar proibido do ateísmo absoluto".[15]

Que o assassino de Deus não pode ter cabeça — eis a conclusão que podemos tirar, senão de toda a produção surrealista que deforma o corpo humano, pelo menos de seus exemplos mais radicais, e portanto mais trágicos na concepção batailliana, como os realizados por Ernst, Giacometti, Bellmer ou Masson. Mas, entendamos bem, a cabeça sacrificada pelo assassino de Deus é aquela que, respondendo a uma forma ideal do humano, tem seu modelo eletivo no antropomorfismo divino. É para negar essa forma — secularmente pensada no elemento mítico da semelhança com Deus — que o homem se cobre de máscaras, dando a seu rosto um aspecto monstruoso, bestial.

"La revue à tête de bête" — é assim que Breton apresenta o *Minotaure* no editorial do último número da revista, publicado no ano de 1939, numa "primavera carregada de ameaças". Exaltando a selvageria vital do touro branco — "que implica e traduz a liberação de forças particulares a serviço do triunfo da vida" —, o editorial proclama a conjunção de uma imagem clara e de uma força tenebrosa, para restituir à figura-totem da revista a ambiguidade atestada pelos diversos aspectos e as múltiplas versões de sua lenda.[16]



Salvador Dali, *Minotaure* (1936).

Monstro nascido da união entre Pasífae, filha do Sol, e um touro branco — que Minos, rei de Creta, considerava demasiado belo para sacrificar a Netuno —, o Minotauro descende de uma linhagem solar. Daí seu verdadeiro nome ser Astério, ou Astérion, a evocar a figura de um deus celeste da civilização cretense. Contudo, por ser fruto de uma traição — Pasífae era

mulher de Minos — e, ainda mais, de um acasalamento contra a natureza, o homem-touro é encerrado num gigantesco labirinto, frequentemente interpretado como um mundo sombrio e infernal. Ainda que o mito helênico comporte diversas variações, elas tendem a desembocar nessa ambivalência que, segundo Starobinski, confere ao monstro uma face diurna e outra, noturna.

Tal ambiguidade encontra-se também na origem da *Minotaure*, no momento mesmo de sua fundação, em 1933. A revista imaginada por Albert Skira, que viria a ser seu diretor, oscilava entre dois modelos recentemente desaparecidos: de um lado *Le surréalisme au service de la révolution*, que o grupo de Breton publicara entre 1930 e 1933; de outro, a *Documents*, cujo último número aparecera em 1931. Bataille foi o primeiro a ser consultado por Skira, mas as divergências mútuas entre ele e Breton — que logo seria convidado a participar do projeto — impediram sua colaboração, que acabou se resumindo a um artigo sobre as pinturas de Masson, publicado em 1936.[17]

André Masson, *Minotaure* (1935).

Contudo, o título da revista manteve-se conforme a concepção original de Bataille e de Masson. Fascinados pelos "mitos negros e mistérios sombrios da Grécia", os dois amigos viam no homem-touro um monstro trágico, "bruto e irracional, vivendo num labirinto obscuro", e simbolizando um erotismo primitivo e violento. Segundo Michel Surya, essa interpretação do mito arcaico tem profunda inspiração em Nietzsche — aliás, foi a leitura do filósofo alemão que aproximou Bataille e Masson em 1924 — na medida em que "a figura tutelar do Minotauro é emblematicamente nietzschiana", evocando "o pensamento e o conhecimento labirínticos expressos na fórmula também nietzschiana: 'uma entrada mas nenhuma saída'".[18]

Breton, sem descartar o aspecto tenebroso do monstro, tende a enfatizar sua face diurna, associando o "retorno do touro-branco de espuma, cujos amores com uma mulher engendraram o Minotauro", à posição de "plena luz do sol no Zodíaco".[19] Assim, ao

sublinhar o aspecto solar do mito, o mentor do surrealismo se distancia uma vez mais das concepções sombrias de Bataille, o que é reforçado também pelo fato de que sua versão profética do Minotauro visa efetivamente anunciar uma saída: como que procurando conjurar a desgraça ameaçadora, o editorial de 1939 traz uma invocação à vida através das imagens claras, do brilho das constelações e da luz benéfica.

Para Starobinski, a *Minotaure* pretendia instaurar outras relações entre o dia e a noite, o que se revela nos jogos de luz das fotos noturnas de Brassai, no album de imagens autobiográficas intitulado "L'âge de la lumière" de Man Ray, nos ritos funerários em plena luz do dia registrados na missão Dakar-Djibouti, ou no texto "La nuit du tournesol", em que Breton descreve seu encontro com a mulher amada. O propósito surrealista de estabelecer novas relações entre o diurno e o noturno responderia, ainda segundo o crítico, a uma concepção positiva da ferocidade do monstro: "de fato, o que Breton procura desculpar é a violência selvagem da natureza, não a maleficência humana".[20]

Joan Miró, *Légende du Minotaure* (1933).

Semelhante concepção encontramos em Picasso, um dos artistas mais celebrados pela *Minotaure*, autor da capa de seu primeiro número. O touro, encarnação do instinto, é um signo de base do criador de *Guernica*, representando tanto "o desencadeamento das forças tenebrosas da guerra quanto as faculdades de criação, a paixão e o entusiasmo do povo espanhol", como observa Nicole Charbois. Considerada nessa ambivalência, a violência do animal também adquire positividade: é a força cega e visceral do povo que se insurge contra seus opressores, para instaurar uma nova dimensão humana no universo. Não é de estranhar que os touros redentores de Picasso tenham inspirado inúmeras reflexões dos surrealistas, em particular de Paul Eluard que lhe dedicou diversos textos, nos quais reitera a imagem do

animal como "signo do fogo", associando seu sangue abundante "às fundações do sol".[21]

Associação significativa, presente na extensa mitologia do touro nas culturas arcaicas e retomada por Bataille num artigo da *Documents* que, à sua maneira, também restitui o touro à linhagem solar. O culto mitríaco do sol, lembra ele em "Soleil pourri", "levava a uma prática religiosa muito difundida: o homem era colocado nu dentro de uma espécie de fossa coberta de ramos entrelaçados, sobre a qual o sacerdote degolava um touro; assim, ele recebia uma repentina e bela chuva de sangue quente, acompanhada dos ruídos do touro em luta e de seus mugidos: simples meio de recolher moralmente os benefícios do sol ofuscante". Dessa descrição o autor conclui: "não há dúvida de que o próprio touro é, de sua parte, uma imagem do sol, mas apenas quando degolado".[22]

Em outras palavras: o nexo entre touro e sol só se realiza plenamente na decapitação do animal. Bataille é categórico nesse sentido, afirmando que, em cultos como o de Mitra, "o *summum* da elevação confunde-se com uma queda súbita de inaudita violência". Isso porque, segundo o autor, ainda que "humanamente falando, o sol seja a mais elevada e a mais abstrata das concepções", quando fixado por um olhar obstinado — o que "supõe uma certa loucura" — ele deixa entrever "o horror liberado por uma lâmpada de arco incandescente". Nesse face a face com o astro celeste, a beleza perfeita do sol idealizado, mas jamais visto, é substituída pela horrível fealdade do que se vê: o "sol podre".[23]

Ainda que a aproximação com a concepção surrealista não seja apenas tópica — nesse mesmo texto Bataille relaciona a decomposição das formas do sol à pintura de Picasso —,[24] em "Soleil pourri" repercute a intenção do autor em contestar a elevação do espírito. Pensada canonicamente em termos de substância e de eternidade, glorificada em toda a tradição neoplatônica, a forma do sol trai os sentidos fixados pela iconografia e pelo simbolismo quando é efetivamente olhada, ou seja, em sua presença real. Aos olhos ofuscados do observador louco, o astro deixa de ser uma abstração para se decompor em múltiplos sentidos: da "ejaculação mental" ao suicídio sacrificial, do "grito da garganta esfaqueada" à queda mitológica.[25]

Van Gogh foi, para Bataille, a expressão mais acabada dessa "loucura", dada a sua obsessão por temas solares: "é possível considerar o próprio pintor como uma perturbadora encarnação do candelabro de girassóis, quando saía pela noite de Arles com o chapéu, tal como uma auréola, coroado de velas acesas, a pretexto de pintar uma imagem noturna". Ao "chapéu de chamas" de Van Gogh opõe-se a sua cabeça mutilada, assim como a imagem do sol contrasta com os girassóis murchos e mortos que aparecem em algumas de suas telas; mas "apesar de morto, este girassol também é um sol, e o próprio sol tem algo de deletério e enfermo: tem *la couleur du soufre*, como o pintor escreve duas vezes em francês".

O homem que vai procurar o "fogo do céu", continua Bataille, nada mais é que um

automutilador: por conhecer as "formas do estupor causado por uma horripilante erupção, ele fica livre para vomitar o seu próprio ser como vomitou um pedaço de si mesmo ou um touro, quer dizer, livre para se atirar de repente para **fora de si**", como num autossacrifício. Dessa forma, o ato de Van Gogh ao mutilar a orelha "representaria sua intenção de ter perfeita semelhança com um termo ideal, caracterizado com muita frequência na mitologia como deus solar, mediante o despedaçamento e a extirpação das próprias partes de seu corpo".[26]

Em sintonia com o conhecido verso de Apollinaire que fecha o poema "Zone" — "Soleil cou coupé" —, as formas de decomposição apresentadas por Bataille são presididas pela mesma lógica violenta: numa sequência vertiginosa, ele associa as decapitações rituais do touro às mutilações faciais, compondo uma cadeia que vai do sacrifício animal ao humano, e da extirpação de um dedo e de uma orelha à enucleação edipiana, considerada a mais horripilante forma sacrificial. No ponto extremo dessa sequência está a imagem do sol podre, "mitologicamente expresso por um homem que corta seu próprio pescoço e, enfim, por um ser antropomorfo **desprovido de cabeça**".[27]

O acéfalo é um monstro arcaico, encontrado tanto em mitologias quanto em bestiários antigos. Bataille descobriu a imagem em meados dos anos 1920, quando trabalhava no Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional de Paris, ao pesquisar figurações divinas em pedras trabalhadas pelos gnósticos nos séculos III e IV. A figura de um deus egípcio desprovido de cabeça — que mais tarde o autor identificaria à "personificação acéfala do sol" —[28] está, portanto, na origem da concepção que, em 1936, aparece na revista dirigida por ele e por André Masson.

Dieu acéphale surmonté de deux têtes d'animaux. Ilustração da revista *Documents* (1930).

Bés, o deus egípcio ao qual Bataille associa a imagem gnóstica, é uma divindade caracterizada pelo deslocamento facial. Suas representações plásticas são diversas: ora a criatura aparece na forma de um corpo sem cabeça e olhos cravados no peito, ora com um rosto humano no ventre, ou ainda com cabeças de animais no lugar das pernas ou dos pés. De forma geral essas variações, como propõe Jurgis Baltrusaitis, têm por base um tipo rudimentar de monstro da Antiguidade, cujo corpo é frequentemente substituído por um rosto.

É provável que essa imagem tenha sido a matriz de diversas problematizações mitológicas da cabeça, na medida em que, segundo a hipótese de Baltrusaitis, "os deuses sem cabeça, cujo berço se encontra em Creta e no Egito, estariam na origem da família dos monstros de rostos errantes".[29] Dessa forma, as divindades acéfalas mais arcaicas — como o egípcio Osires ou o cretense Molo, ambos decapitados — parecem ser os antecedentes genealógicos de inúmeros seres fantásticos, tais como os híbridos de corpo humano e face animal, resultando numa infinidade de combinações que aparecem em paralelo aos deuses multicéfalos. Jean-Pierre Vernant confirma tal suposição ao sublinhar que entre os antecedentes orientais da cabeça monstruosa da Górgona helênica se encontra a figura de Bés.[30] Tudo acontece, portanto, como se o acéfalo tivesse por vocação primeira sintetizar as questões essenciais que se expressam nas faces monstruosas de diversas criaturas míticas.

Em que pese o caráter hipotético dessas afirmações, importa aqui reconhecer no homem sem cabeça a imagem do "ser inacabado" que remete, como já vimos, a uma das mais frequentes definições de monstro, presente tanto em textos da Antiguidade quanto do

Renascimento. Nesse sentido, é curioso observar que, com a eclosão dos temas antigos no decorrer do século XVI — ou seja, quando Ambroise Paré redige seu tratado *Des monstres et prodiges* —, a figura do acéfalo reaparece no imaginário europeu: crônicas da época registram diversos nascimentos de crianças sem cabeça; narrativas de viagem vêm comprovar a existência de criaturas acéfalas nos confins do mundo; processos religiosos apresentam esses seres ora como "descendentes monstruosos de Adão", ora como figuras demoníacas. Como afirma ainda Baltrusaitis, numa época em que "a Antiguidade clássica, por definição, deveria contribuir na propagação de belas figuras humanas, ela torna-se um dos primeiros fatores a reanimar toda uma família de criaturas monstruosas".[31]

A figura do acéfalo reitera o primitivo parentesco que os tratados de teratologia estabelecem entre o monstro e o mutilado. Sem dúvida, a imagem de um homem sem cabeça expressa, por excelência, a ideia do ser privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão indispensáveis na qualificação do humano e, enquanto tal, constitui-se em uma das principais matrizes dos "desvios da natureza".

Num artigo dedicado ao tema, Bataille parte de uma obra publicada em 1561 — as *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, dito Launay — para dizer que "entre as coisas que podem ser contempladas sob a concavidade dos céus, nada se vê que mais desperte o espírito humano, que mais seduza os sentidos, que mais aterrorize, que mais provoque nas criaturas admiração ou terror que os monstros, os prodígios e as abominações através dos quais as obras da natureza são vistas invertidas, mutiladas e truncadas". O texto vem acompanhado de seis gravuras extraídas de um compêndio teratológico do século XVIII, nas quais se veem imagens de irmãos siameses unidos pelo crânio, de uma criatura composta de dois corpos e um só rosto, ou de um anão cujas mãos e pés saem diretamente do tronco.

Bataille vale-se das teses renascentistas para propor que a teratologia humana nada mais seja que um prolongamento das formas anatômicas naturais. Na medida em que "a responsabilidade de tais desvios, embora sejam considerados contra-natureza, é indiscutivelmente da natureza", os monstros biológicos deixam de ser uma alteridade absoluta da figura humana para evidenciarem sua inevitável ameaça interna. E é por essa razão — posto que a "dialética das formas" se inscreve na própria natureza — que, "de uma forma ou de outra, de uma época à outra, a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de seus monstros".

Considerado na sua particularidade, cada rosto humano seria, no limite, monstruoso: assim como o ideal de beleza "estaria à mercê de uma definição tão clássica como a de medida comum", continua Bataille, "os monstros estariam situados em oposição à regularidade geométrica, tal como ocorre nas formas individuais, embora de um modo irredutível".[32] Diante de "seus monstros", a figura humana se decompõe irremediavelmente para, a exemplo da perturbadora visão do sol, oferecer ao homem a sua imagem informe,

"podre".

Entre as ilustrações que acompanham o artigo "Les écarts de la nature", há duas gravuras particularmente significativas: colocadas lado a lado, confrontam-se as figuras de uma criança com duas cabeças, e a de um organismo humano vivo desprovido de cabeça e braços. A montagem das imagens reitera uma vez mais a equivalência entre o excesso e a falta, a confirmar a hipótese de que o "informe" batailliano procede tanto por mutilações quanto por multiplicações, precipitando o antropomorfismo no penoso jogo das castrações e das conglomerações orgânicas.

É precisamente nesse sentido que Bataille e Masson propõem a perturbadora figura-totem da revista *Acéphale*, criada em 1936: "a dualidade ou a multiplicidade das cabeças tende a realizar num mesmo movimento o caráter **acéfalo** da existência, pois o princípio mesmo da cabeça é redução à unidade, redução do mundo a Deus".[33] Assim, num retorno à ambivalência simbólica das imagens mitológicas originais — que associa os monstros sem cabeça àqueles pluricéfalos —, o acéfalo moderno parece representar não só aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, o excesso possibilitado por essa ausência.

André Masson, sem título (1936).

O tema é desenvolvido em diversos artigos da revista, sempre enfatizando que "a cabeça, autoridade consciente ou Deus, representa aquela das **funções servis** que se considera e se apresenta a si mesma como um fim, tornando-se consequentemente o objeto da mais intensa

aversão". Tal concepção, de forte inspiração nietzschiana, diz respeito tanto ao indivíduo quanto à sociedade: assim como o homem tem como horizonte o impossível, também as "possibilidades da existência humana podem estar situadas além da formação das sociedades **monocéfalas**", representadas pela "cabeça imperativa do caudilho". Por isso ainda, a "única sociedade repleta de vida e força, a única sociedade livre é a sociedade **bi** e **policéfala** que confere aos antagonismos fundamentais da vida uma saída explosiva constante mas limitada às formas mais ricas".

Imagem do corpo individual que se estende ao corpo coletivo, "o acéfalo expressa mitologicamente a soberania destinada à destruição". E, dessa forma, a figura trágica e monstruosa de um homem "que foge da cabeça como o condenado da prisão", expressa também "a existência universal, inacabada, acéfala, um mundo parecido a uma ferida que sangra, criando e destruindo incessantemente os seres particulares finitos: é nesse sentido que a verdadeira universalidade é morte de Deus".[34]

Ora, com a morte de Deus, diz Pierre Klossowski, "o homem perde sua identidade eterna: o eu morre com Deus".[35] Contudo, essa mutilação não é apenas negativa: lembremos que, na definição de Bataille, "o acéfalo não é eu; ele é mais eu que eu". A ausência da cabeça não significa portanto ausência de vida, e a ferida da decapitação abre novas possibilidades de sentido para a existência humana. Ademais, o corpo vivo e potente do decapitado atesta que a cabeça é apenas um de seus limites orgânicos. Restam as outras extremidades. Ou, simplesmente, o resto do homem.

1Bataille, Georges. "Malheur", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 195-6 (grifos do autor).

2Didi-Huberman. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 97 (grifos do autor).

3 Id., ibid., p. 92.

4 Id., ibid., p. 94.

5Leiris, Michel. "Le *caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste", *Documents* n. 8. Paris: Jean Michel Place, 1991, edição fac-similar, p. 463.

6Bataille, Georges. "Le masque", op. cit., pp. 403-6 (grifos do autor).

7Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 111.

8Bataille, Georges. "Madame Edwarda", *Œuvres complètes*, t. III. Paris: Gallimard, 1971, pp. 14 e 20-1 (grifo do autor).

9 Id., "Le supplice", *L'expérience intérieure*, op. cit., pp. 65-6.

10Hollier, Denis. *Against architeture — The writings of Georges Bataille*, Betsy Wing (trad.). Cambridge: MIT Press, 1989, p. 161.

11 Contudo, é importante enfatizar que a frase de Breton, retirando o condicional que Bataille lhe atribui — "se Deus soubesse" — poderia sugerir que "Deus sabe", o que supõe um desvendamento do "impossível" batailliano e, consequentemente, a existência de respostas para as grandes interrogações humanas.

12 Segundo Eduard Trier, que analisa o Loplop de Ernst, imagens desse tipo de monstro aparecem tanto nas cavernas de Lascaux quanto na arte enigmática da ilha de Páscoa e nos mitos babilônicos ("Hommage à Laplop" na coletânea de artigos *Hommage a Max Ernst*. Paris: Cahiers d'Art XXe. Siècle, 1971, pp. 34-9).

13 Max Ernst, citado por Lascault, Gilbert. "Pièges et mensonges dans l'oeuvre de Max Ernst", *Hommage a Max Ernst*, op. cit., pp. 109-15.

14 Ver, nesse sentido, Mauss, Marcel. "Les tecniques du corps", *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950, pp. 365-83. Sobre o impacto da obra de Marcel Mauss nos colaboradores da *Documents* e da *Minotaure*, ver Jamin, Jean. "De l'humaine condition de *Minotaure*", *Regards sur* Minotaure, op. cit., pp. 79-87.

15 Argan, Giulio Carlo. "Le technicien du rêve", *Hommage a Max Ernst*, op. cit., p. 85.

16 André Breton citado por Starobinski, Jean. "Face diurne et face nocturne", op. cit., p. 31.

17 As versões sobre a fundação da *Minotaure* nem sempre coincidem nos detalhes. Porém, tudo leva a crer que a revista teria sido concebida originalmente como um orgão dos dissidentes surrealistas, visando a uma reconciliação. Breton e Bataille teriam se negado terminantemente a trabalhar lado a lado e, com isso, a revista teria passado de forma definitiva para as mãos dos surrealistas.

18 Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort a l'œuvre*, op. cit., p. 235.

19 Breton, citado por Starobinski, Jean. "Face diurne et face nocturne", op. cit., p. 32.

20 Id., ibid., pp. 33-40.

21 Conforme Charbois, Nicole. "Eluard et Picasso", *Europe*, n. 521, *Rencontres avec Paul Eluard*. Paris: Europe, jan. 1973, pp. 188-207. Para uma leitura surrealista da obra de Picasso ver também Breton, André. "Picasso dans son élement", *Minotaure*, n. 1, edição fac-similar, op. cit., pp. 4-22.

22 Bataille, Georges. "Soleil pourri", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 231-2.

23 Id., ibid., pp. 231-2.

24 Se a pintura de Picasso — mas também a de Miró que, segundo Bataille, "transforma a realidade em pó iluminado" — coloca o espectador diante de um processo de decomposição semelhante ao que oferece a visão do sol, é porque ela se distancia das imagens ideais da pintura figurativa para "libertar elementos heterogêneos". Ver Bataille, Georges. "Soleil pourri" e "Joan Miró: peintures récentes", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 232 e 255.

25 O tema aparece em diversos textos de Bataille, como em *Histoire de l'œil* (1928) em que a "deliquescência solar" é relacionada ao sangue e à enucleação do olho de Granero, ou em *L'anus solaire* (1927) que associa a insuportável visão do sol à visão de um cadáver em decomposição, ambos em *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 53-7 e 85. Ver também "Dossier de l'œil pineal" e "La necessité d'ébluoir...", *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., pp. 11-47 e 140-2; e *L'expérience intérieure*, op. cit., pp. 93-93.

26 Bataille, Georges. "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh", op. cit., pp. 262-3 e 269 (grifos do autor).

27 Bataille, Georges. "Soleil pourri", op. cit., p. 232 (grifos do autor).

28 Id., "Le bas matérialisme et la gnose", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 221.

29 Baltrusaitis, Jurgis. *Le moyen âge fantastique*, op. cit, p. 21.

30 Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos — Figuração do Outro na Grécia Antiga: Artemis e Gorgó*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 43.

31 Baltrusaitis, Jurgis. *Le moyen âge fantastique*, op. cit., pp. 35-7, 54-6 e 294.

32 Bataille, Georges. "Les écarts de la nature", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 229-30.

33 Id., "Propositions", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 469 (grifos do autor). O artigo foi publicado em julho de 1937, no segundo número da revista *Acéphale*.

34 Id., ibid., pp. 468-73 (grifos do autor).

35 Citado por Camus, Michel. "L'acéphalité ou la Religion de la Mort", apresentação à edição fac-similar da *Acéphale*, op. cit., p. VI.

Eliane Robert Moraes

Capítulo X

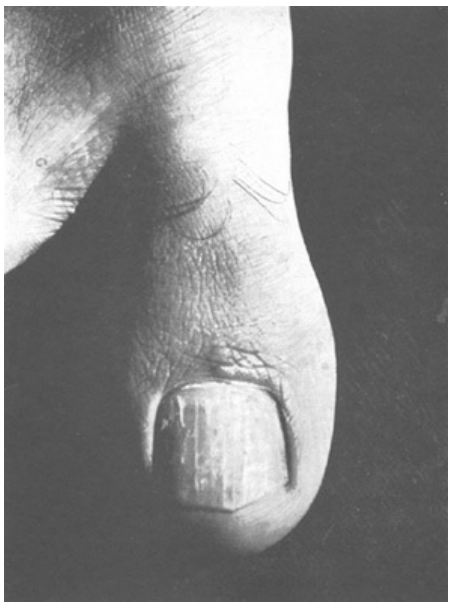
AS MONSTRUOSIDADES DO HOMEM

> "Mais l'homme n'a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n'est même possible de dire où il commence".
>
> Georges Bataille, "Bouche"

O dedão do pé, diz Bataille num texto de 1929, é "a parte mais **humana** do corpo do homem". Ao contrário dos animais arborícolas, a espécie humana não depende dele para sua locomoção, o que determina "a diferença desse órgão com o elemento correspondente no macaco antropoide (chimpanzé, gorila, orangotango ou gibão)". O homem move-se no solo sem precisar agarrar-se a eventuais galhos, prescindindo do dedão do pé em seus deslocamentos: por tal razão, a função primordial do pé humano consiste em "proporcionar uma base firme para essa postura ereta da qual o homem tanto se orgulha".[1]

O artigo "Le gros orteil", publicado na *Documents*, propõe de imediato uma polarização entre os elementos altos e baixos que compõem a figura humana, fazendo contrastar as partes mais elevadas do corpo com a platitude dos pés. A primeira dessas oposições concentra-se nos distintos significados simbólicos atribuídos aos membros superiores e inferiores: os dedos das mãos, lembra Bataille, significam os atos hábeis e os caráteres firmes, enquanto os dedos dos pés são normalmente caracterizados pela estupidez e baixa idiotia.

Essa distinção inicial remete a uma tópica antiga, desenvolvida por vários filósofos. Aristóteles, por exemplo, afirma que a mão possibilitou ao homem tornar-se senhor da natureza, pois "foi à criatura capaz de adquirir o maior número de técnicas que a natureza dotou do utensílio efetivamente mais útil, a mão". Seu tratado sobre a geração dos animais descreve minuciosamente esse órgão para demonstrar como ele se distingue da pata dos mamíferos: nos macacos, os dedos e as unhas têm aspecto mais bestial porque eles servem-se de seus membros inferiores da mesma forma como dos superiores. Assim, a mão dos símios "não existe em estado puro" pois, sendo "da natureza do homem manter-se ereto", a verdadeira função do órgão não consiste em suportar o peso do corpo mas sim em agarrar e segurar.[2]



J.-A. Boiffard, *Gros Orteil, Sujet Masculin, 30 ans* (1929).

Partindo dessa hipótese que propõe a mão humana como modelo perfeito e medida universal, Aristóteles justifica a sua anatomia, observando que "as articulações do braço dobram-se em sentido inverso ao das patas anteriores dos quadrúpedes, permitindo que a mão esteja e se mantenha à disposição da inteligência humana". De tal elevação resulta a supremacia do homem no universo: a natureza, que nada empreende em vão, dotou a mão de uma estrutura funcional cujas "particularidades preciosas e inimitáveis conferem ao ser humano uma superioridade sobre os outros seres vivos".[3]

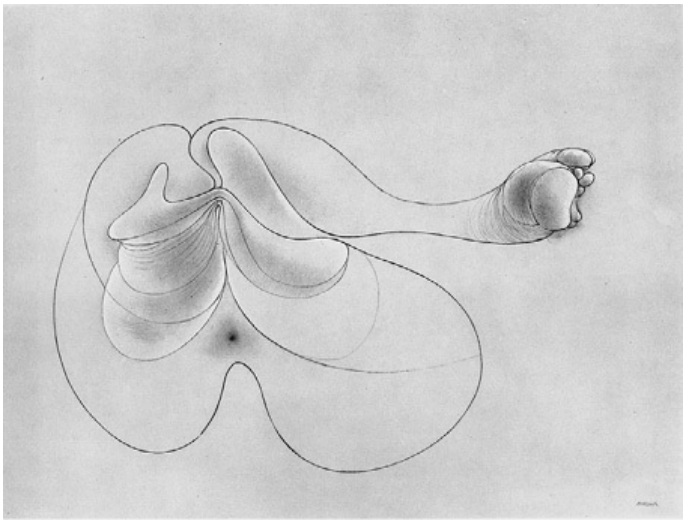
O tema é exaustivamente revisitado no século XIX, quando os teóricos do evolucionismo retomam teses naturalistas dos filósofos setecentistas, buscando estabelecer os itinerários da formação da espécie humana. As obras de Lamarck, Darwin e Haeckel dedicam particular atenção às transformações orgânicas que se operaram na escala evolutiva e permitiram ao homem libertar a mão de sua função locomotriz. Em que pesem certas diferenças conceituais entre esses autores, no limite todos propõem que tal processo só se tornou realmente possível quando o ser humano assumiu em definitivo a postura ereta: assim, a conquista da verticalidade estaria na origem da primeira forma humana, ou seja, da mão.

Não deixa de ser notável a aproximação entre essas teorias e as hipóteses enunciadas por Bataille. Lamarck, por exemplo, toma o caso do orangotango para afirmar que, se esse animal passasse a andar erguido, ele teria menos mobilidade nos dedos dos pés, perdendo a capacidade de agarrar os objetos com seus dedões; Darwin insiste na ideia da libertação da mão como uma das "etapas fundamentais através das quais o homem tornou-se bípede"; Haeckel sustenta que "o mais antigo movimento evolutivo do organismo humano foi o aperfeiçoamento das extremidades anteriores", do qual resultou "o contraste entre pé e mão que, sem ser exclusivo do homem, é, todavia, mais pronunciado nele que nos macacos

antropomorfos".[4]

É de supor que o diretor da revista *Documents* tivesse alguma familiaridade com essas teorias, uma vez que as ideias evolucionistas se tornaram objeto de grande polêmica no início do século XX, em particular na França.[5] Seja como for, interessa aqui sublinhar que as suas hipóteses só se aproximam das teses evolutivas para contestá-las de forma ainda mais aguda: radicalizando a crítica da etnologia francesa às concepções antropomórficas de Darwin, Bataille propõe o dedão do pé — e não a mão — como a parte mais humana do corpo do homem.

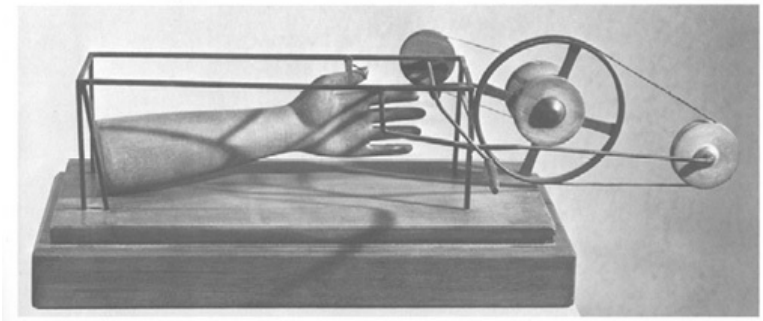
Na contramão dos evolucionistas, o autor de "Le gros orteil" toma o macaco como modelo ao definir o ser humano por intermédio de seus órgãos mais atrofiados, ou seja, enfatizando as capacidades que ele teria perdido no decorrer do processo civilizatório: a parte mais humana do corpo do homem é precisamente aquela na qual se tornaram evidentes as marcas dessa perda. Esboça-se aí uma visão negativa do homem, que vem denunciar o vão orgulho de sua elevação, seja no topo da escala orgânica suposta pela genealogia evolucionista, seja na ontológica estatura superior que os filósofos antigos lhe atribuíram.



Hans Bellmer, sem título (1961).

Essa troca de sinais parece orientar também a reflexão de alguns autores surrealistas sobre o tema: se Breton e seus amigos não chegam a propor uma tal antinomia, diversos textos seus deixam clara uma recusa às mãos, especialmente quando associadas à edificação do mundo burguês. Vale lembrar a conhecida frase de Rimbaud que os signatários do movimento tanto gostavam de citar: "Tenho horror a todos os ofícios. Patrão e operários, todos grosseiros, ignóbeis. A mão na caneta vale o mesmo que a mão no arado. — Que século de mãos! —Eu jamais terei minha mão".[6]

Semelhante recusa encontra-se num poema de Desnos, que denuncia a sujeição das mãos às atividades mais produtivas da sociedade burguesa: "Existem mãos terríveis/ Mãos manchadas de tinta do estudante triste/ Mão vermelha sobre a parede da câmara do crime/ .../ Mãos abertas/ Mãos fechadas/ Mãos abjetas que seguram uma caneta/ Ó minha mão você também/ Minha mão com suas linhas misteriosas/ Por quê? Antes as algemas".[7] Haveria, portanto, um mistério das mãos que a vida civilizada — das escolas, dos escritórios ou das câmaras de tortura — tentaria apagar a todo custo, adequando o corpo às exigências da produtividade.



Alberto Giacometti, *Caught Hand* (1932).

Em *Nadja*, Breton atenta diversas vezes para tais mistérios. Antes de encontrar a personagem central do livro, o autor relata seu estranho fascínio pelas luvas azul-celeste de uma mulher, temendo que elas pudessem "abandonar para sempre aquela mão"; mais tarde, já ao lado de Nadja, ele testemunha a cena em que, às margens do Sena, ela se perturba com a visão de "uma grande mão que arde sobre as águas". A insólita imagem retorna quando, caminhando pela rua de Seine, a personagem torna-se "novamente muito alheia, dizendo ver no céu a mão que traça lentamente um risco luminoso". "Sempre essa mão" — confirma Nadja, apontando para um cartaz de em que salta "a mão rubra de dedo em riste".[8]

Dessa forma, o romance de Breton sugere um ponto de contato entre a realidade e o mistério, ao relacionar um prosaico cartaz de rua — visível por todos — à fantasmática "mão de fogo" das visões de Nadja. Essa relação por certo vem reforçar a concepção surreal de que existiria um ponto do espírito no qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixariam de ser compreendidos contraditoriamente.

A partir dessa hipótese, a reflexão surrealista tende a caminhar no sentido de repensar a função das mãos, propondo imagens nas quais elas se libertam do jugo do trabalho e da disciplina capitalista. No limite, para retomarmos a crítica de Bataille ao autor de *Nadja*, trata-se de substituir um ideal por outro: às mãos produtivas do mundo burguês opõem-se as mãos misteriosas da imaginação surreal. Com efeito, quando Breton se vale da imagem

"da mão que se separa do braço" para descrever o processo de *dépaysement* que funda a consciência surreal, ele insiste que nessa separação "a mão ganha enquanto mão", abrindo-se a novas experiências criadoras.[9]

Entre tais experiências, as mais valorizadas pelos surrealistas são justamente aquelas voltadas ao prazer erótico. Daí Breton aludir ainda à "bela mão que se abandona a curiosos delitos";[10] daí também Buñuel propor, em *L'âge d'or*, a imagem da mão que oscila nervosamente apoiando-se sobre um dedo que desaparece num buraco, num movimento perturbador ao extremo, cuja expressão é particularmente onanista.

Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929).

Uma tal erotização das mãos tende a aproximá-las dos pés, na medida em que rebaixa seus significados mais elevados. Nesse sentido — mas apenas nele — seria possível dizer das mãos o mesmo que Bataille afirma sobre os pés: "o pavor secreto que o pé causa ao homem" está profundamente associado às inquietações sexuais: em várias culturas ele é considerado um órgão imoral, tornando-se objeto de fortes tabus. Assim também, as inúmeras práticas rituais que submetem os pés humanos a suplícios e deformações resultariam dessa aversão. O artigo "Le gros orteil" fornece diversos exemplos, que vão desde os arcaicos costumes chineses de atrofiar os pés das mulheres até o hábito moderno de usar saltos altos, todos com o objetivo último de tentar dissimular ao máximo a "baixeza" do órgão.

Se isso acontece, continua Bataille, é porque o homem, deixando de ser um arborícola como os macacos, "tornou-se ele mesmo uma árvore, quer dizer, levanta-se no ar reto como uma árvore". Por isso, ele tende a afastar-se o mais que pode da lama terrestre e, ao "elevar-se em direção ao céu e às coisas do céu, ele olha para seu pé na lama como se fosse um escarro". Essa busca de verticalidade estaria, segundo o autor, na origem das imagens idealizadas do ser humano, sempre privilegiando a cabeça em detrimento dos órgãos mais baixos: "os calos dos pés diferem das dores de cabeça e das dores de dentes pela baixeza, e se são dignos de riso isso se deve a uma ignomínia, explicável pela lama onde repousam os pés".[11]

Bataille retoma, em "Le gros orteil", algumas concepções fundamentais de seu pensamento que já haviam sido anunciadas em textos anteriores. Em *L'œil pineal*, escrito alguns anos antes, ele propõe que a vida terrestre se organiza basicamente em dois eixos: o horizontal, que orienta a posição da maior parte dos animais, e o vertical, sob o qual se sustentam quase todos os vegetais. Somente o homem teria conseguido escapar de forma definitiva a essa regra; mas "foi ao preço de um esforço doloroso e ignóbil expresso no rosto dos grandes símios, que o ser humano pôde livrar-se da tranquila horizontalidade animal, conseguindo apropriar-se da postura ereta dos vegetais e se deixando polarizar, em certo sentido, pelo céu".

O *homo erectus* traduz, assim, a imagem ideal do ser humano, que se desenvolve "no sentido de uma regularidade cada vez mais nobre ou mais correta: por isso, a retidão automática de um militar fardado, em posição de sentido, emerge sobre a confusão imensa do mundo animal e se propõe ao universo da astronomia como o seu termo". Contudo, essa verdade militar e matemática é desmentida pelas partes baixas do corpo, que se apresentam como "sua compensação inevitável, ameaçando o esplendor humano com uma forma penosamente imperativa".[12] Ainda que se evoque toda a grandeza da história humana, conclui o autor, nada pode apagar a evidência de que "o mais nobre dos animais tem calos nos pés, ou seja, que ele tem pés e que esses pés vivem, independentemente dele, uma vida ignóbil".[13]

O tema havia sido desenvolvido também em "Le langage des fleurs", publicado na *Documents* alguns meses antes de "Le gros orteil", no qual Bataille propõe a mesma distinção. Se as plantas, a exemplo dos seres humanos, crescem no eixo vertical, elas contêm igualmente a contrapartida perfeita de sua imagem idealizada; essa seria dada pela "visão fantástica e impossível das raízes que fervilham sob a superfície do solo, repugnantes e nuas como vermes". As raízes testemunham que "nem tudo é uniformemente correto na impecável postura ereta dos vegetais": enquanto os caules "se elevam nobremente, elas revolvem-se ignóbeis e pegajosas no interior do solo, tão ávidas de podridão quanto as folhas de luz".

Monstruosidades semelhantes seriam perceptíveis em outros órgãos da planta, ocultos pela idealização das flores. Bataille lembra que, ao se arrancar as pétalas da corola, nada mais sobra que um tufo com aspecto sórdido; ou que "depois de um curto tempo de esplendor, a maravilhosa corola apodrece impudicamente ao sol, transformando-se numa gritante ignomínia para a planta"; ou ainda que "as flores murcham como lambisgoias velhas e excessivamente pintadas, e morrem de forma ridícula nos caules que pareciam elevá-las às nuvens". Num argumento vertiginoso, que se constrói contra a "decisiva harmonia da natureza vegetal", o autor termina por concluir que a flor — signo do amor e da beleza — "tem o odor da morte".[14]

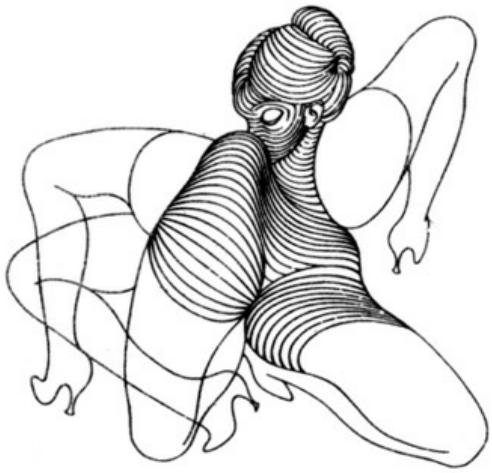
Essa aproximação entre a flor e a morte só se torna efetivamente significativa diante de

um processo de decomposição que parte dos aspectos mais visíveis da planta — tão ostensivos quanto o rosto vulgar de uma mulher "excessivamente pintada" — para chegar aos órgãos menos evidentes. No ponto terminal desse processo assiste-se à decapitação da flor, proposta numa imagem perturbadora que anuncia a figura do acéfalo.

Está claro que a relação entre a flor e as raízes é um desdobramento da polaridade entre o alto e o baixo que, no corpo humano, têm seus correspondentes na cabeça e nos pés. As palavras de Bataille são categóricas: "a divisão do universo em inferno subterrâneo e em céu perfeitamente puro é uma concepção indelével, já que a lama e as trevas são os princípios do mal, assim como a luz e o espaço celeste são os **princípios** do bem: com os pés no barro e a cabeça mais próxima da luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria para sempre a um espaço puro". Contudo, sublinha o autor, "a vida humana comporta na realidade a raiva de ver que se trata de um movimento de vaivém do abjeto ao ideal e do ideal ao abjeto, fazendo incidir essa raiva num órgão tão **baixo** como o pé".[15]

Assim, ao enfatizar o fluxo constante entre os dois polos, Bataille supera a simples oposição de termos que parecia orientar seu argumento num sentido finalista. Porém, é preciso sublinhar de início que essa superação nada tem em comum com a identidade dos contrários exaltada por Breton: nesta, Bataille denuncia "a sede sórdida de todas as integridades, a hipocrisia cega e, por fim, a necessidade de ser útil ao que quer que seja de determinado".[16] Aliás, essa diferença está no centro da polêmica e da ruptura do autor com o surrealismo, remetendo tal debate a questões de ordem filosófica.

Não seria equivocado afirmar que a conciliação de contrários é justamente o que Bataille recusa quando refuta toda e qualquer redução das diferenças a uma medida comum. Para ele, como observa Marie Christine Lala, "a fusão é já dissolução, porque nela o sujeito se perde e se mantém ao mesmo tempo", num movimento incessante que preserva "a contradição entre as forças da vida e as forças da morte".[17] Contradição essa que opera sem perspectivas de resolução: a dialética de Bataille exclui qualquer possibilidade de um terceiro termo conciliador como a síntese hegeliana, enfatizando tão-somente o constante fluxo entre polos opostos, como insistem diversos intérpretes.[18] Formulado através dos temas da soberania e da dilapidação, esse é um aspecto essencial do pensamento batailliano: a contradição trabalha, ela jamais está em repouso e, como vimos, nunca se fixa numa imagem acabada.



Hans Bellmer, sem título (1965).

Daí a violência com que Bataille opõe uma teoria do informe à "exigência dos acadêmicos de que todas as coisas tenham forma": na verdade, "o universo não se parece com nada" e equivale a "qualquer coisa como uma aranha ou um escarro", posto que toda forma vive e morre sem cessar de seus próprios acidentes, precipitando o incessante jogo de deformação.[19] Daí também sua recusa às imagens genéricas e ideais, que responderiam às necessidades humanas de fundir as contradições num termo comum, buscando conciliar o inconciliável. No limite da concepção batailliana, segundo a justa observação de Didi-Huberman, "a forma só é pensável como acidente perpétuo da forma".[20]

Não é por acaso que a noção de dialética das formas vá aparecer exatamente no artigo que Bataille dedica aos "desvios da natureza": ora, se a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de seus monstros, é porque entre as formas e as deformações inscreve-se o mesmo movimento de vaivém do qual o homem não pode se livrar. Assim também, o "aspecto hediondo e cadavérico do dedão do pé" não representa apenas a imagem negativa das mãos e da cabeça, mas sobretudo "confere uma expressão muito aguda à desordem do corpo humano, obra de uma violenta discórdia entre os órgãos".[21]

Em paralelo ao que acontece com as plantas, o corpo humano também apresenta aspectos monstruosos em órgãos diversos do pé. A boca, por exemplo: ainda que seja "bela como um cofre-forte" quando fechada, ao abrir-se ela deixa entrever um horrível interior.[22] Michel Leiris desenvolve o tema num artigo para a mesma *Documents*, em que destaca a ambiguidade do órgão: de um lado, "a boca ocupa uma situação privilegiada, sendo o lugar da palavra, o orifício respiratório, o antro onde se sela o pacto do beijo"; de outro, ela produz "o cuspe, para de um só golpe cair ao último grau da escala orgânica com uma repugnante função de dejeção". O ato de cuspir "rebaixa a boca — signo visível da inteligência — à categoria dos órgãos mais vergonhosos", aproximando o homem "desses

animais primitivos que têm uma só abertura para todas as suas necessidades".[23]

Seria possível dizer da boca o mesmo que Bataille afirma com relação à planta: "se a fragilidade da corola trai a flor" é porque "longe de dar respostas às exigências dos ideais humanos, ela representa o sinal de seu fracasso".[24] Porém, mais que isso, sendo um exemplo privilegiado da violenta discórdia entre os órgãos por reunir numa só cavidade um aspecto alto e outro baixo, ela confirma também a complexa arquitetura da espécie humana. Na medida em que "a linguagem e o cuspe provêm da mesma fonte" — conforme Leiris, ao propor a imagem patética de um orador que cospe —,[25] a boca concentra em si o princípio de inversão que precipita o incessante trabalho das contradições entre o ideal e o abjeto.

J.-A. Boiffard, sem título (1930).

Entre o céu e a terra, conclui Bataille, "representa-se indefinidamente o drama da morte". A origem desse drama deve-se a um obscuro desejo de ultrapassar os limites da horizontalidade, ou seja, ao impulso geral de baixo para cima que orienta o crescimento dos seres vivos num movimento constante e monótono. Todavia, a transgressão do limite que é dado pela terra — plano horizontal por excelência — não passa de um evento episódico, e o "amplo movimento do solo em direção ao céu" têm, como contrapartida inevitável, "a curta duração da vida".[26]

Nenhum fluxo seria capaz de "elevar sem retorno os seres em direção ao espaço celeste"; por isso, a mera existência dos pés — na qualidade de raízes, ávidas de podridão — viria anunciar ao homem a sua própria decomposição, aproximando impiedosamente a cabeça da morte. Bataille lembra ainda que "o sangue corre no interior do corpo numa quantidade que, de cima para baixo e de baixo para cima, é a mesma".[27] Nesse movimento, a "sede de

luz" e a "avidez da morte" não podem estar separadas, pois estão subordinadas ao que poderíamos chamar de princípio ativo de tensão que relaciona a transgressão e seu limite.

Princípio semelhante Bataille reconhece numa forma de pensamento que se opõe radicalmente às filosofias clássicas: a gnose. As concepções gnósticas do início da era cristã propõem uma subversão dos ideais da antiguidade greco-romana ao introduzir em seu discurso "os fermentos mais impuros", substituindo as formas elevadas pelas figuras mais baixas. Por recusarem a linearidade e a homogeneidade próprias das representações acadêmicas, as imagens polimorfas da gnose provocam intensas "desordens filosóficas", o que por certo está na origem de sua desqualificação enquanto "pensamento decadente".

Ora, o *leitmotiv* do gnosticismo seria justamente "a concepção da matéria como um princípio ativo tendo existência eterna autônoma": ao contrário da filosofia tradicional, que lhe atribui um papel passivo, a gnose confere à matéria um estatuto novo, até então reservado à ideia.[28] Disso resulta seu caráter autenticamente materialista, distinto das tentativas filosóficas de promover um ideal da matéria, positivo e abstrato — o que, no limite, a lançaria sempre a uma posição derivada. A idealização da matéria nada mais é, portanto, que uma ocultação de seu notável poder de desmentir as representações que os homens constroem de si mesmos e do mundo.

A forma oprime a matéria: seria este o ponto de partida do pensamento de Bataille. Mas, ao atentar para o caráter ativo — e não só negativo — do materialismo gnóstico, ele parece menos interessado em lançar a matéria contra a forma do que em manter a posição instável. Como observa Didi-Huberman, essa instabilidade "coloca em questão cada forma ou, se quisermos, **cada** 'documento' — consistindo em reconhecer a intratável dialética de sua relação, de sua **inseparabilidade contraditória**, contato e contraste juntos".[29] É por essa razão que, para Bataille, uma dialética das formas só pode ser pensada a partir de uma posição radicalmente materialista, ou seja, opondo às formas ideais a singularidade daquilo que ele insiste em nomear como "formas concretas" da matéria.

Man Ray, *Anatomies* (1930).

Tal procedimento é exemplar em "Le bas matérialisme et la gnose". Em vez de tomar como base de sua interpretação os escritos dos teólogos gnósticos, Bataille opta pela observação direta das pedras sobre as quais "estão gravadas as figuras de um panteão provocante e particularmente imundo".[30] Trata-se, como sublinha ainda Didi-Huberman, de uma rigorosa passagem à figura: dada a "ausência dos textos censurados pela ortodoxia dos Pais da Igreja, só resta — na era de Picasso — pasmar-se diante da 'agitação proteica' das figuras talhadas nas pedras". Desse modo, o texto batailliano faz "funcionar" a mesma ordem de inversões na qual o autor reconhece não só a eficácia das imagens gnósticas, mas também o "valor teórico de sua monstruosa heresia": a matéria "forma e deforma o pensamento".[31]

Daí decorre a proximidade entre as imagens grotescas dos entalhes antigos e certas figurações plásticas do século XX: "quando Picasso pinta, o deslocamento das formas provoca o do pensamento, ou seja, o movimento intelectual imediato, que em outros casos conduz à ideia, aborta".[32] Na "pintura podre" de Picasso, na "aglomeração de elementos decompostos" de Miró, ou ainda no "maravilhoso jogo de imagens" de Masson, Bataille percebe a mesma intenção de confundir o espírito humano com algo baixo, permitindo à inteligência escapar da sujeição do idealismo.[33] Eis, portanto, aponta Didi-Hubermann, "onde a gnose encontra o 'materialismo atual' — que aos olhos de Bataille é mais filosófico que **artístico** —, eis exatamente onde ambos se parecem: na decomposição da figura humana e da figura dos deuses, no valor de deslocar formas com as quais o espírito se

confronta e, ao mesmo tempo, se **confunde**".[34]

Archontes à tête de canard. Ilustração da revista *Documents* (1930).

Joan Miró, *Figura invertida* (1949).

Essa aproximação torna-se ainda mais pertinente quando lembramos que, entre os documentos de desfiguração da teologia gnóstica, encontra-se a imagem de um deus com cabeça de asno, definido por Bataille como a personificação acéfala do sol. Se a figura representa, como enfatiza o autor, uma das mais virulentas manifestações do materialismo, é porque nela a cabeça — ou o espírito, concebido na sua imagem mais elevada, a "cabeça do sol" — foi substituída por um elemento baixo e ambivalente: "o asno é o animal mais horrendamente cômico, mas ao mesmo tempo o mais humanamente viril".[35]

À imagem polimorfa do deus gnóstico correspondem, portanto, tanto a decapitação quanto a troca de um termo alto por um baixo, compondo um movimento que de início supõe a supremacia da matéria sobre o espírito. Contudo, essa inversão de hierarquia engendra uma importante consequência: a despeito do que se poderia inferir, ela não leva a uma adoração ou glorificação do baixo pois, como observa Rodolphe Gasché, "o baixo não é uma nova cabeça, que daria um sentido novo, comparável, mas apenas inverso, ao sentido tradicional. A figura que resulta dessa troca resta como personificação acéfala".[36] Em outras palavras: dessa substituição resulta um vazio, um espaço oco que expulsa para fora de

si toda possibilidade de criar qualquer identidade. É justamente por realizar uma tal operação que essas figurações introduzem a desordem no pensamento.

No limite, as figuras sem cabeça, deixando de remeter para além de si mesmas, só poderiam representar, conforme sugere ainda Gasché, a ausência de um representável. Na qualidade de imagens da matéria baixa, elas só poderiam designar também a própria baixeza e a própria matéria, sem evocar um transcendente ou qualquer outro princípio superior que pudesse "falar delas como um funcionário autorizado". Trata-se aqui de um materialismo que não implica ontologia, ou como propõe ainda Bataille: "a matéria baixa é exterior e estranha às aspirações humanas ideais e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações".[37] Seria necessário lembrar que, retirada sua cabeça, o homem também se parece com "qualquer coisa", como um monstro, uma aranha ou um escarro?

Imagem de sua própria ausência, o acéfalo resta como um paradoxo: pois, se retira da figura humana seu privilégio ontológico, ele insiste em preservar as prerrogativas de vida que cada corpo, na sua particularidade concreta e material, encerra. E se ele vem revelar ao homem a penosa verdade da "situação imbecil que consiste em ser", é porque desfaz por completo a coincidência entre "ser" e "viver": para desmentir o "espetáculo absurdo e desconcertante que se contemplam nos altos cumes", o corpo acéfalo evoca o "vazio alucinante" que confere ao ser humano um outro rosto.[38]

1 Bataille, Georges. "Le gros orteil", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 200 (grifos do autor).

2 Conforme Brun, Jean. *A mão e o espírito*, op. cit., pp. 19-22.

3 Id., ibid., p. 22. O tema é retomado por diversos filósofos da Antiguidade, conforme indica Jean Brun. Galeno, por exemplo, apoiando-se nas teses aristotélicas e nas suas próprias experiências de dissecação de animais, inicia a obra *Da utilidade das partes do corpo humano* com um estudo da mão. Também ele esboça diversas comparações entre o órgão humano e a pata animal, realçando suas diferenças e sublinhando que, no homem, o desenvolvimento intelectual caminha lado a lado com o manual. Ainda segundo Jean Brun, para Galeno a mão é um "privilégio anatômico" e, portanto, o órgão "mais próprio do homem".

4 Id., ibid., pp. 42, 46-7.

5 Bataille foi um leitor sistemático dos textos etnológicos das primeiras décadas do século XX; vários desses estudos, a maior parte de origem francesa, esforçavam-se em contestar as hipóteses evolucionistas, criticando seus fundamentos filosóficos e submetendo-as às evidências das diferenças culturais. Sobre essas polêmicas, tendo em vista a temática das mãos, ver o capítulo IV do livro de Brun, Jean. *A mão e o espírito*, op. cit., pp. 67-81.

6 "J'ai horreur de tous les métiers. Maître et ouvriers, tous paysans, ignoble. La main à la plume vaut la main à la charrue — Quel siècle à mains! — Je n'aurai jamais ma main." Rimbaud, "Permettez", citado por Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 266.

7 "Il y a les mains terribles/ Mains noircies d'encre de l'écolier triste/ Main rouge sur le mur de la chambre du crime/ .../ Mains ouvertes/ Mains fermées/ Mains abjectes qui tiennent un porte-plume/ O ma main toi aussi/ Ma main avec tes lignes mystérieuses/ Pourquoi? plutôt les menottes." Robert Desnos, "Domaine public", citado por Guigon, Emmanuel. *Objets singuliers*, op. cit., p. 50.

8Breton, André. *Nadja*, op. cit., pp. 681-708. Vale lembrar ainda a estranha passagem na qual Nadja descobre a malformação das mãos de um antigo amante — que tinha os dois últimos dedos grudados um ao outro —, e ainda a forte convicção da personagem de que "uma ocupação manual" poderia substituir sua estadia numa clínica de doentes mentais.

9Breton, André. "Avis au lecteur pour *La femme 100 têtes* de Max Ernst", op. cit., p. 63.

10 Citado por Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 266.

11Bataille, Georges. "Le gros orteil", op. cit., pp. 200-3.

12 Id., *Dossier de l'œil pineal*, op. cit., pp. 26 e 39.

13 Id., "Le gros orteil", op. cit., pp. 202-3.

14 Id., "Le langage des fleurs", op. cit., pp. 176-7.

15 Id., "Le gros orteil", op. cit., pp. 200-1 (grifos do autor).

16 Id., "Figure humaine", op. cit., p. 183 (nota).

17Lala, Marie Christine. "La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort", *Littérature*, n. 58. Paris: Larousse, maio 1985, p. 70.

18 Sobre as distinções entre a dialética de Hegel e a de Bataille ver Derrida, Jacques.*L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. Ver também Gasché, Rodolphe, para quem a dialética batailliana, diferentemente daquela postulada por Hegel, "não é um movimento de síntese de contrários numa identidade reconstruída" pois ela descreve "um movimento oposto", caminha "para trás" ("L'avorton de la pensée" in *L'arc*, n. 44. Aix-en-Provence: Chemin de repentance, 1971, p. 22).

19Bataille, Georges. "Informe", op. cit., p. 217.

20Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 191.

21Bataille, Georges. "Le gros orteil", op. cit., p. 203.

22 Id., "Bouche", op. cit., p. 238 e "Le gros orteil", op. cit., p. 203.

23Leiris, Michel. "El agua en la boca", *Huellas*, op. cit., pp. 40-1.

24Bataille, Georges. "Le langage des fleurs", op. cit., p. 176.

25Leiris, Michel. "El agua en la boca", op. cit., p. 41.

26Bataille, Georges. "Le langage des fleurs", op. cit., p. 176.

27 Id., "Le gros orteil", op. cit., p. 200.

28 Id., "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., pp. 220-5.

29Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 212 (grifos do autor).

30Bataille, Georges. "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 223.

31Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 214.

32Bataille, Georges. "Le 'Jeu lugubre'", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 212.

33 Id., "Soleil pourri", op. cit., p. 232; "Joan Miró: peintures récentes", op. cit., p. 255; "Pascal Pia, André Masson", *Œuvres*

complètes, t. I, op. cit., p. 246; e "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 225.

34Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 214 (grifos do autor).

35Bataille, Georges. "Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 221.

36Gasché, Rodolphe. "L'avorton de la pensée", op. cit., p. 24.

37Bataille, Georges."Le bas matérialisme et la gnose", op. cit., p. 225.

38Id., "La tour du monde en quatre-vingts jours", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 190 (grifo do autor).

Capítulo XI

O ACÉFALO

"Penser sans tête? Oui".

Victor Brauner, *Minotaure*

Fiel às origens da imagem, o acéfalo moderno traz, sobre seu corpo, vestígios da cabeça ausente. Se os monstros arcaicos que fundam essa genealogia são normalmente caracterizados pelo deslocamento facial — como no caso do deus egípcio Bés, quase sempre representado com um rosto no meio do peito — a figura proposta por Bataille e Masson também faz a cabeça baixar ao centro do corpo. No lugar do sexo, a criatura exibe sua outra face: uma caveira.

André Masson, sem título (1936).

O acéfalo, diz Bataille ao descrever a anatomia do monstro, "reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte".[1] Isso significa que, nesse caso, a caveira não é apenas um símbolo fúnebre mas também, e ao mesmo tempo, uma evocação da vida: na qualidade de signo que identifica o gênero humano, ela constitui o imperecível, o que perdura do corpo mesmo depois da morte. Seria difícil encontrar melhor imagem para expressar a "existência eterna" da matéria — ou, se quisermos, da coisa humana — assim como para sustentar, com tal poder de síntese, a tarefa dialética de desmentir e manter os traços da figura humana.

O fato de descer a caveira do alto da cabeça para o sexo acentua ainda mais sua qualidade

de *mortis et vitae locus*, intensificando sua ambivalência simbólica. Antes de mais nada, por transportar o órgão humano mais elevado para as partes baixas do corpo, insistindo na aproximação entre o ideal e o abjeto; depois por sugerir, em consequência desse mesmo rebaixamento, a existência de um outro rosto para o homem.

As palavras de Bataille não deixam dúvidas a esse respeito: "em primeiro lugar, deves saber que cada coisa, tendo uma figura manifesta, possui ainda uma outra oculta. Teu rosto é nobre: tem a verdade dos olhos com os quais percebes o mundo. Mas tuas partes aveludadas, sob teu vestido, não têm menos verdade que tua boca. Essas partes abrem-se secretamente à sujeira. Sem elas, sem a vergonha associada à sua função, a verdade que orienta teus olhos seria mesquinha".[2] A passagem, que abre o primeiro fragmento de *L'Alleluiah*, escrito em 1946, retoma uma tópica já anunciado nos primeiros textos do autor.

Em *L'œil pineal*, como vimos, Bataille sugere que os animais podem ser vistos como "simples tubos de dois orifícios, o ânus e a boca", disso decorrendo sua capacidade de "descarregar os impulsos violentos que provêm do interior do corpo indiferentemente numa ou noutra extremidade, como acontece de fato, onde encontram menor resistência". No caso da espécie humana, porém, a conquista da posição vertical teria engendrado uma acentuada resistência nas descargas da região inferior. Dessa forma, impulsos vitais obscuros se viram repentinamente transferidos para o rosto, que assumiu parte das funções de excreção até então reservadas à extremidade oposta: "os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais, tendo sobretudo adquirido a estranha faculdade de soluçar e de rir às gargalhadas".[3]

Tal relação entre os dois orifícios do corpo — que já aparece formulada neste texto de 1928 — será ilustrada de forma notável em *L'érotisme*, publicado quase trinta anos mais tarde. Entre as imagens que compõem o livro, Bataille apresenta uma foto, proveniente de arquivos policiais do século XIX, que é particularmente expressiva. Trata-se de um homem nu, visto de costas, cujo dorso é coberto por tatuagens; como ele se encontra inclinado para a frente, o foco concentra-se sobretudo nas suas nádegas tatuadas em forma de rosto: um olho em cada metade, o rego formando o nariz e o ânus figurando a boca, salientada pelos bigodes.

A imagem condensa as ideias registradas num esboço de *L'érotisme*, datado de 1950, significativamente intitulado "Les deux visages". Nessas notas, Bataille desenvolve a tese de que entre os dois pólos da figura humana estabelecem-se intensas relações de oposição e de correspondência. Seu ponto de partida repousa numa concepção que privilegia o sistema vertebral dos corpos: a cabeça é considerada o primeiro segmento da coluna, cujo prolongamento se estende até o rabo, no caso dos animais, ou até o *sacrum* e o *coccyx*, no caso dos homens. Uma vez que a vida animal nada mais é que "um percurso do orifício inicial ao orifício terminal", os dois pares de membros são relegados à condição de apêndices ou,

quando muito, a "desenvolvimentos laterais do tronco".

Ora, continua Bataille, "nos diversos jogos de amor os seres humanos provam que têm dois rostos". Já que a correspondência essencial entre eles é dada pela boca e pelo ânus — aos quais se associam respectivamente os outros órgãos faciais e os órgãos genitais — "o primeiro pode receber o nome de rosto oral e o segundo de rosto sacral".[4] Esse outro rosto constitui a figura oculta do primeiro e, tal como um duplo, vem revelar uma imagem noturna de seu protótipo manifesto: trata-se, pois, de uma réplica perversa — digamos também, monstruosa — que interroga a identidade do homem exatamente naquela parte de seu corpo onde ela sempre foi considerada inequívoca.

Porém, na medida em que os dois rostos concentram as funções de excreção próprias das extremidades, passíveis inclusive de transferirem-se de um polo ao outro, eles mantêm entre si uma relação ambivalente, marcada pelo incessante "movimento de vaivém" orgânico. Segundo Bataille, assim como a boca está apta a exercer atividades contraditórias, o mesmo pode acontecer com o ânus: como revelam as práticas eróticas, o caráter terminal do rosto formado pelos orifícios inferiores ganha às vezes um valor de atração.

Semelhante conclusão encontra-se em *Anatomie de l'image* — publicado no mesmo ano que *L'érotisme* — onde Hans Bellmer se propõe a dissertar sobre o princípio de reversibilidade que orienta seus devaneios anatômicos. Ao atentar para a "afinidade oposta" dos seios e das nádegas, assim como da boca e do sexo, ele observa que tal correspondência deve-se sobretudo a um conflito inicial entre o desejo e sua interdição. Esse conflito, continua o autor, "só pode conduzir ao refluxo e à sua projeção ou ao deslocamento sobre o olho, a orelha, o nariz: projeção ou deslocamento que nos explica — na própria base do fenômeno — a valorização hiperbólica dos órgãos dos sentidos, a dramatização de suas funções".[5]

Se as teses de Bellmer sugerem afinidade com as ideias de Bataille, é na passagem à figura — e, portanto, na efetiva dramatização — que a proximidade entre os dois autores revela-se ainda mais pertinente. Com efeito, entre as anatomias eróticas do artista, há uma em especial que mantém forte diálogo com a foto do "Homem tatuado" que figura em *L'érotisme*. Nela vê-se um corpo em convulsão erótica, cuja inclinação acentuada impede a visão da cabeça, exibindo, entre as pernas escancaradas, seus traços genitais; mas, ao se girar a imagem à noventa graus, descobrem-se ali os traços fisionômicos de uma mulher, numa notável repercussão do "rosto oral" no "rosto sacral". A gravura faz parte das ilustrações de Bellmer à *Histoire de l'œil*.

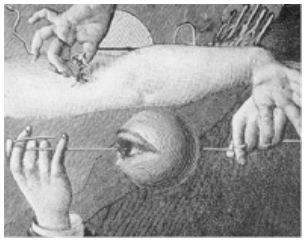
Hans Bellmer, ilustração para *Histoire de l'oeil* (1940).

Dedicado aos "diversos jogos do amor", esse pequeno livro de Bataille tematiza, com particular rigor, o valor de atração do vaivém orgânico. As sucessivas substituições que, ao longo da *Histoire de l'œil*, se operam entre as partes redondas do corpo — olho, testículos, ânus, boca, cabeça —, estendendo-se a outras formas esféricas — ovo, hóstia, sol —, recompõem o ciclo de metamorfoses que constitui um objeto erótico.

A novela de Bataille, como observa Barthes, conta a história da "migração de um objeto", explorando suas derivações de imagem em imagem, sem jamais confiná-lo numa forma definitiva. Assim, numa primeira série de metáforas, o "olho se desdobra em outros objetos que mantêm com ele estrita relação: são semelhantes (na medida em que são todos esféricos) e ao mesmo tempo dessemelhantes (cada qual designa uma coisa diferente)".[6] Nesse processo, assiste-se à progressiva contaminação entre as diversas imagens, pois se o olho é a matriz das transformações, no decorrer da narrativa ele vai se decompondo até finalmente atingir uma forma indeterminada.

Nesse sentido, convém lembrar que o olho — órgão eminentemente solar — é despojado aqui de seu aspecto nobre, passando a figurar como simples objeto ou, mais ainda, como resto material de uma mutilação. Privado de toda idealização que faz dele o instrumento do conhecimento por excelência — ou a "janela da alma" —, o olho deixa de ser um órgão da distância para entrar em contato com outras matérias e apresentar-se, ele mesmo, na mera condição de matéria, suscetível ao apodrecimento. Daí Bataille aludir, com entusiasmo, à sequência inicial do filme de Buñuel e Dali, *Le chien andalou*, que exibe a cena de uma navalha cortando ao meio o globo ocular de uma mulher; daí também sua perturbadora definição "antropológica" do órgão, no mesmo artigo da *Documents*, baseada numa expressão de Stevenson: "olho, guloseima canibal".[7]

Talvez seja desnecessário recordar que, cortado, devorado, ou simplesmente podre, o olho perde sua forma esférica — signo da perfeição — para transformar-se em matéria informe. Com isso ele perde também sua identidade com a cabeça — concebida igualmente pela tradição platônica como "ideal da forma" — para se decompor indefinidamente.[8] Ora, essa "decomposição" definitiva do órgão fixa o eixo sobre o qual se desenvolve a outra série de metáforas que compõe a estrutura de *Histoire de l'œil*: a passagem dos elementos sólidos aos líquidos, que insinua a mesma destruição das formas sólidas à qual Bataille alude em "L'art, exercice de cruauté". Assim como ocorre na primeira cadeia de transformações, nesse segundo ciclo as migrações se ampliam das excreções do corpo — lágrimas, urina, esperma, sangue — a outras substâncias líquidas como o leite, a água do banho, a gema do ovo.



Max Ernst, *Répétitions* (1922).

A exemplo do que observamos a respeito das imagens gnósticas, também nesse caso as formas que se confrontam acabam por se confundirem umas com as outras. Michel Leiris confirma tal hipótese ao dizer que a novela erótica de Bataille reúne "elementos humanos e não humanos segundo uma curiosa dialética da natureza que reduziria o universo a um ciclo de termos no qual cada um seria a reverberação do outro, ou sua transposição sobre um outro registro, universo tornado dicionário onde os sentidos das palavras se desvanecem já que podem ser definidos uns pelos outros".[9] Isso remete, sem dúvida, à proposição que abre *L'anus solaire*, onde Bataille afirma o caráter puramente paródico de todas as coisas que podem ser "vistas" no mundo.

Na mesma linha de interpretação, Barthes sublinha que a segunda série de metamorfoses apresentadas em *Histoire de l'œil* não propõe apenas uma variação entre líquidos, mas sobretudo uma "mistura" entre os diversos elementos em jogo. O plano metafórico aqui, continua ele, "é ainda mais rico do que na primeira série: de 'umedecer' a 'encharcar', todas as variedades do 'molhar' complementam a metáfora original do globo ocular".[10] Trata-se, portanto, de modificar as formas sólidas e secas — "haveria algo mais seco do que o sol?", pergunta Barthes — através de seu contato com as substâncias líquidas, o que no limite levaria à sua dissolução.

Ou, se quisermos, trata-se ao menos de atenuar a secura dessas formas, como propõe Lautréamont numa passagem dos *Chants de Maldoror* que revela notável sintonia não só com

os jogos metafóricos da *Histoire de l'œil*, mas também com a ideia batailliana da correspondência entre os dois rostos. Lê-se no Canto IV: "Ride, mas chorai ao mesmo tempo. Se não fordes capazes de chorar pelos olhos, chorai pela boca. Se ainda isso for impossível, urinai; mas eu vos aviso que algum líquido é necessário aqui para atenuar a secura que o riso produz, em seus flancos, nos traços fendidos do traseiro".[11]

Voltemos ao outro rosto do homem. Voltemos às duas cabeças. Se o monstro da *Acéphale* exibe um crânio no lugar do sexo, é precisamente nessa exibição, e não na efetiva composição da imagem, que reside a originalidade
da figura moderna: o rosto oculto no baixo ventre aparece também em outras criaturas míticas da Antiguidade, em particular nas divindades caracterizadas pelas faces monstruosas que pertencem à mesma linhagem dos acéfalos.

Segundo Vernant, o rosto da Medusa é uma máscara que apresenta a "face do Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho", mas compondo uma figura ambígua "que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além". O homem que encara a Górgona mortal "deixa de ser o que é, de ser vivo para tornar-se, como ela, Poder de morte". Ou seja, nesse confronto, ele perde sua identidade para assumir uma posição de simetria em relação ao deus, o que implica simultaneamente "dualidade — o homem e o deus que se encaram — e inseparabilidade, ou até identificação". Ora, conclui Vernant, "para exprimir em outros termos esta reciprocidade, esta simetria tão estranhamente desigual entre o homem e o deus, o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela-se a verdade de nosso próprio rosto".[12]

Essa definição aproxima a Medusa do acéfalo de Bataille: primeiro, pela ambiguidade com que ambos os monstros são apresentados, colocando em questão a rigorosa distinção entre deuses, homens e animais. Além disso, as duas figuras sugerem, através do motivo da máscara, o mesmo face a face do homem com os deuses e, consequentemente, com a morte. Mas talvez a cumplicidade mais significativa entre elas esteja ainda no fato de o rosto da Górgona apresentar, como sublinha Vernant, "afinidades manifestas com a representação crua, brutal, do sexo, feminino ou masculino — representação que, sendo equivalente sob certos aspectos à da face monstruosa, pode provocar igualmente o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora".[13]

Para esclarecer tal afinidade entre a face da Górgona e a imagem do sexo, Vernant recorre a Baubó, personagem obscura da mitologia grega, que ora se apresenta como um espectro noturno ou uma espécie de ogra assemelhada às divindades infernais, ora na pele de uma velhinha bondosa e engraçada. É sob este aspecto que ela aparece para atenuar o sofrimento de Deméter, em luto pela perda da filha: os gracejos e gestos indecentes de Baubó

conseguem romper o jejum da deusa, provocando nela uma explosão de riso. Vernant observa que as representações plásticas do episódio mostram habitualmente uma personagem feminina reduzida a um rosto, que é ao mesmo tempo um baixo ventre. Isso confere um significado inequívoco ao ato de Baubó quando levanta o vestido para exibir sua intimidade: o que ela mostra a Demeter é "um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara".[14]

A gargalhada incitada pelo gesto obsceno de Baubó assume, portanto, uma função simétrica ao pavor provocado pelo rosto da Medusa. Se a máscara do sexo opera a inversão do horror em risível, mais do que um contraste, o que ela evidencia é a própria categoria do monstruoso em sua ambivalência entre o terrificante e o grotesco. É nesse contexto, completa Vernant, que se deve interrogar a facialidade da Górgona pois, nesse caso, o monstruoso só "pode ser abordado de face, num confronto direto do Poder que exige, para que o vejamos, a entrada no campo de sua fascinação, com o risco de nele nos perdermos".[15]

O fascínio que o rosto gorgônico produz é absoluto, sem retorno, na medida em que ele paralisa e petrifica o olhar: encarar Gorgó significa justamente perder a visão, transformar-se em pedra, cega e opaca. Da mesma forma como acontece com quem olha frontamente o sol, num ato de auto mutilação, a visão da face da Medusa também oferece "uma luz cujo brilho é capaz de cegar", compondo um paradoxo do olhar que nega o próprio olhar. Trata-se aí, para retomarmos as palavras com que Bataille descreve a fascinação exercida pelos olhos, de "uma sedução extrema que se encontra no limite do horror".[16]

Por certo, o mito de Salomé, pelo menos nas suas versões do *fin-de-siècle*, diz respeito a esse poder de sedução extrema: se os olhos de Herodes e de seus convivas recuam diante da possibilidade de ver o sexo da princesa, é porque eles temem encontrar ali a insuportável imagem de sua própria morte. Temor que se prolonga quando a cabeça decapitada de Batista é enfim exibida num prato de prata e, tal como um espelho noturno, acaba por projetar todos os presentes ao festim no terrível mundo dos mortos.

Na história da lasciva dançarina bíblica convergem alguns motivos que, entrelaçados, compõem uma versão trágica do destino humano. As interpretações psicanalíticas dessa rede temática — que se estendem ao mito de Salomé — já insistiram o suficiente na aproximação entre a visão do sexo da mulher e o complexo de castração, sublinhando o papel fundamental que a pulsão escópica desempenha nessa relação. Vale lembrar que, na origem de tais estudos, encontram-se justamente dois conhecidos ensaios freudianos, um sobre a cabeça da Medusa e o outro sobre o episódio do encontro de Baubó com Deméter.[17] A tese central de Freud repousa na ideia de que o horror da castração tem sua principal motivação na visão dos genitais femininos, o que precipita tanto as fantasias de despedaçamento do

corpo — das quais a decapitação é a mais evidente —, quanto seu artifício defensivo, as multiplicações orgânicas.

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado um atenuante diante de um terror primitivo, não motivado, ao qual Vernant alude como medo em estado puro, que traduz "o horror terrificante de uma alteridade radical".[18] É por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, tendem a ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível.

Assim como os desdobramentos anatômicos seriam uma forma de desmentir a inevitável condenação do homem ao nada, superando-a pela via do excesso, as fantasmagorias de membros decepados também representariam a opção por um perigo menor — a perda de uma parte de si — frente à ameaça maior de dissolução total do ser. No horizonte dessas representações do sinistro — cujo leque se estende das fantasias de mutilação às manifestações do duplo — estaria sempre um "pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte".[19]

Não é de estranhar que imaginários de decapitação tenham se desenvolvido em certos contextos políticos de grande perigo, nos quais a vida era colocada sob fortes ameaças. Ao analisar a recorrência do motivo da cabeça de Medusa nas artes francesas do período pós-revolucionário, Neil Hertz sugere que, em momentos de crise como esse, estabelece-se uma relação "explícita entre o que é politicamente perigoso e os sentimentos de horror e fascínio sexual".[20]

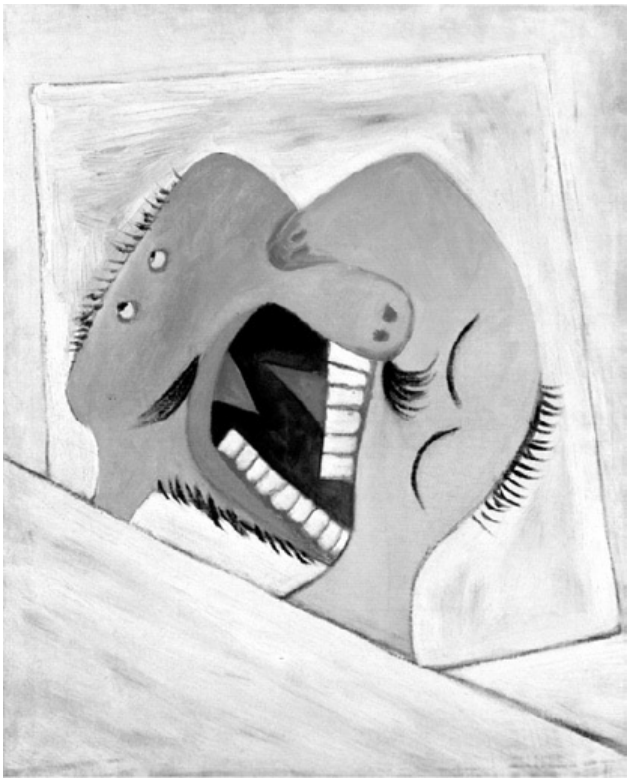
Os vínculos entre a atitude erótica, política e estética não passaram despercebidos a Bataille. Bastaria tomar como exemplo seu romance *Le bleu du ciel*, escrito em 1935, numa época qualificada por ele como "maré alta do assassinato".[21] Em meio à convulsão social que antecede a guerra civil espanhola, o personagem embriagado perambula pelas ruas de Barcelona, invadido pelo medo e pela angústia: sente que sua existência se "faz em pedaços como uma matéria apodrecida" e abandona-se aos jogos eróticos mais obscenos e mórbidos. A trama do livro é toda construída a partir das relações entre a desordem política do momento e a desordem pessoal de seu protagonista, compondo a versão violenta de um ensaio que Bataille pensava em escrever sobre a ascensão do fascismo na França.

Se o romance veio a substituir o projeto do texto *Le fascisme en France*, por certo ele não desviou o autor dos temas que o preocupavam na época. Bataille foi um dos primeiros escritores franceses de sua geração a denunciar o grande perigo que o fascismo representava: segundo Michel Surya, suas reflexões sobre tal ameaça remontam aos primeiros anos da década de 30 e, quando Hitler ascendeu ao poder, ele não hesitou em afirmar que "o 30 de janeiro de 1933 era certamente uma das datas mais sinistras de nossa época". Dois anos

depois, para convocar intelectuais da esquerda a participarem do grupo antifascista "Contre-Attaque" — do qual foi o grande instigador —, ele redigiu um manifesto em que proclamava a urgência de "salvar este mundo do pesadelo, da impotência e da carnificina na qual ele se encontra". Ora, como observa ainda Surya, pesadelo, impotência e carnificina são também as palavras chaves de *Le bleu du ciel*, o que reforça o jogo de ressonâncias entre o motivo político e o existencial.[22]

Ou, melhor dizendo, entre o motivo político e o corporal: no romance de Bataille é sobretudo o estado físico do personagem que traduz o clima de instabilidade. Tudo ocorre como se ele tivesse sido contaminado pela cena histórica: suas frequentes perdas de equilíbrio, tonturas e sensações de fragmentação orgânica fornecem uma imagem concreta da experiência que Bataille chamou de "desorientação geral", ao diagnosticar a disposição caótica de seus contemporâneos diante da crise que vivenciavam no início da década de 1930. Em *Le bleu du ciel*, portanto, o corpo é o suporte material sobre o qual as formas do conflito se inscrevem.

Vale lembrar que, para Bataille, as formas materiais — entre as quais ele destaca a do corpo humano — representam o lugar privilegiado onde repercutem "as determinações contraditórias que transtornam periodicamente as condições de existência dos homens".[23] Assim, se a vida humana quase sempre se conforma à "imagem de um soldado em manobras", diz ele, "os cataclismos repentinos, as grandes demências populares, as rebeliões, as enormes matanças revolucionárias dão a medida das compensações inevitáveis", engendrando a instabilidade das formas. Daí decorrem as imagens de "sombras horríveis que se chocam na cabeça" e de "dentes repugnantes que saem diretamente do crâneo" presentes nas telas de Picasso, ou ainda a "assustadora fealdade" das figuras pintadas por Dali.



Pablo Picasso, *Le Baiser* (1931).

Ao contrapor as formas instáveis da arte moderna àquelas fixadas pela tradição clássica, Bataille reitera que as alterações plásticas "representam com frequência o principal sintoma dos grandes transtornos". E completa, formulando um diagnóstico sombrio de sua época: por um lado, a negação modernista de todos os princípios de harmonia regular "provocou as mais violentas cóleras, como se as próprias bases da existência tivessem sido postas em causa; por outro, as coisas ocorreram com uma gravidade ainda mal pressentida, expressão de um estado de espírito totalmente incompatível com as condições atuais da vida humana".[24]

É precisamente nesse ponto que podemos vislumbrar a violência e a extensão da crítica de Bataille. Inicialmente, por denunciar a "covardia da beleza" num mundo ameaçado pelo perigo, em franca oposição aos ideais de perfeição estética da arte fascista. A harmonia do corpo humano celebrada pela retórica racista do nazismo traduziria a estrutura política monocefálica na qual a nação é representada pela cabeça no topo, compondo uma imagem de condensação do poder e da superioridade. Ao contrário, a desintegração da figura humana viria desmentir a suposta unidade do corpo social sob a direção imperativa de um "chefe-deus" — ou seja, de uma única cabeça —, da qual o fascismo é a expressão mais acabada.[25]

Bataille não se contenta, contudo, com a simples oposição entre os corpos desfigurados da estética modernista e os ideais de beleza física da arte fascista. Sua crítica se estende também

a um importante "malentendido" sobre o qual teria se desenvolvido o espírito moderno. Num texto fundamental — aliás, seu último artigo publicado na *Documents* — o autor atenta para a insistência pueril com que certos artistas de sua geração se abandonaram aos jogos de transposições simbólicas, seduzidos pela possibilidade de "manipular e de transformar os tristes fetiches destinados ainda a nos comover".

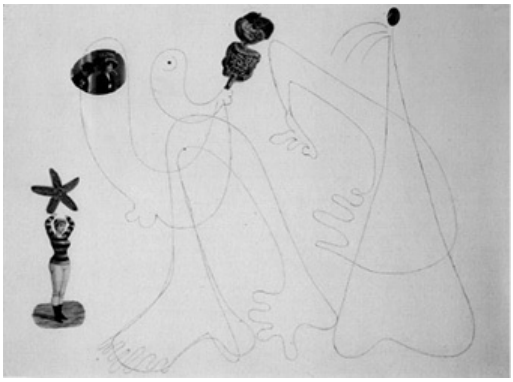
Em "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", Bataille associa o esforço desses artistas ao dos monges que ornamentam os cadáveres de seus predecessores com uma singela decoração floral. Tal atitude diante da morte marca sensível distância "dos selvagens que, em grandes festas, suspendem os crânios de seus antepassados sobre altos mastros e cravam a tíbia de seus pais na boca de um porco no momento em que a fera degolada vomita seu sangue em jorros". Ou seja, os jogos de transposições modernos estão longe de dar aos homens "uma imagem grandiosa da decomposição cujo risco está presente em cada sopro de ar". Dessa imagem "nós só conhecemos a forma negativa, os sabonetes, as escovas de dentes e todos os produtos farmacêuticos, cuja acumulação nos permite escapar a cada dia da escória e da morte".

O homem moderno procura na arte o mesmo que busca na farmácia: "remédios bem apresentados para doenças confessáveis". E na medida em que ele recua invariavelmente diante "dos horrores múltiplos que compõem o quadro da existência", só lhe resta a fruição desses "produtos minúsculos, únicos deuses do homem moderno". Por tal razão, "o **espírito moderno**, nos melhores casos, só conseguiu substituir essa possibilidade do homem inteiramente sufocada de horror, por **qualquer** derivado"; ou, ainda, "o **espírito moderno** nunca realçou outra coisa que métodos aplicáveis à literatura e à pintura".[26]

Nessa recusa à mera transfiguração das formas confirma-se a crítica frontal de Bataille a certa produção do surrealismo, em particular aos "métodos" supostos nas suas combinatórias. Assim, para ele, não se trata simplesmente de aproximar duas realidades distantes para obter uma imagem nova mas, antes, de reconhecer as formas concretas que expressam as grandes angústias do homem e os grandes transtornos da humanidade. Entre elas destacam-se certas "formas naturais", como o dedão do pé, a corola das flores, a aranha, o escarro — apresentadas como paradigmas do informe —, ou os desvios da natureza que revelam a inevitável propensão teratológica da própria figura humana. Ou ainda "formas culturais", como as representações acéfalas das divindades gnósticas, as imagens dos corpos nos sacrifícios astecas, as máscaras rituais, as telas de Van Gogh e Picasso, ou os filmes de Eisenstein, nos quais as deformações também se impõem contra as formas canônicas do antropomorfismo.

Como observa Didi-Huberman, se há uma estética na obra batailliana, ela definitivamente desmente toda consolação estética. Prova disso é a crítica feroz formulada em "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", que termina por opor "a uma **estética do remédio**,

por assim dizer gerada por profissionais da boa saúde mental e 'cultural', uma paradoxal **estética do mal** irredutível às negações fáceis (não dialéticas) do dadaísmo, por exemplo".[27] Em outras palavras: ao mal-entendido que representa o método surreal das transposições simbólicas o autor opõe os jogos lúgubres nos quais, como já vimos, o deslocamento das formas não visa apenas produzir um efeito estético, mas sobretudo a deslocar o próprio pensamento.



Joan Miró, sem título (1933).

"Jogo lúgubre": Bataille pede emprestado o termo que dá título a uma tela de Dali, cujo tema central é a fragmentação dos corpos, para expressar os princípios de sua estética do mal; mas é no último artigo da *Documents* que ele fornece uma definição mais precisa dessa concepção. "Jogo do homem e de sua própria putrefação": é assim que ele alude ao interminável jogo no qual o homem inventa livremente as imagens sempre renovadas de sua própria decomposição, dando forma ao "mal". Na sua origem estaria "uma vontade do homem que perde a cabeça, a única que lhe permite afrontar bruscamente aquilo que todos os outros evitam"; só esse afrontamento — só esse jogo — seria capaz de revelar, segundo Bataille, as "poucas formas que permitem conjurar o terror causado pela morte e pela putrefação".[28]

Se há um segredo do homem, diz Michel Camus ao analisar a figura do acéfalo moderno, ele está na morte: nada, além dela, pode revelar a intensidade muda e enigmática de sua condição. Mas ainda que o homem seja "outra coisa que o homem" — e até mesmo o seu contrário —, ainda que ele seja, como propôs Bataille, "a problematização sem fim daquilo que designa seu nome", ele não consegue livrar-se de si mesmo. É no interior desse paradoxo que se move o pensamento batailliano, na tentativa de "refazer o homem desrealizando-o na consumação de seu próprio nada".[29]

A morte é, com efeito, o tema sobre o qual se articulam quase todos os textos da Acéphale: na denúncia de que os regimes nacional-socialistas e fascistas transformam a verdadeira angústia da morte numa saída heróica e gloriosa; na associação da figura mítica

de Dionísio a uma consciência trágica da morte que o mundo moderno teria perdido; nas análises dos antigos ritos sacrificiais que reuniam as comunidades em torno das atividades fúnebres; na reiteração da "morte a Deus" nietzschiana que percorre os quatro números da revista. A eleição do tema não é gratuita nem tampouco uma simples opção entre outras; como sintetizou Bataille: "Tudo exige em nós que a morte nos devaste".[30]

Dessa exigência maior resulta o inacabamento do ser humano, noção capital do pensamento batailliano que atravessa toda a sua obra. Em *Le coupable* — um de seus textos mais complexos, ao mesmo tempo autobiográfico e teórico, escrito durante a guerra — Bataille precisa tal noção a partir da ideia de que o homem seria essencialmente "culpado". A culpa, nesse caso, residiria precisamente no fato de ele não conseguir escapar, a não ser por meros artifícios ilusórios, da condenação que paira sobre todo ser vivo, isto é, de sua morte e de sua putrefação.

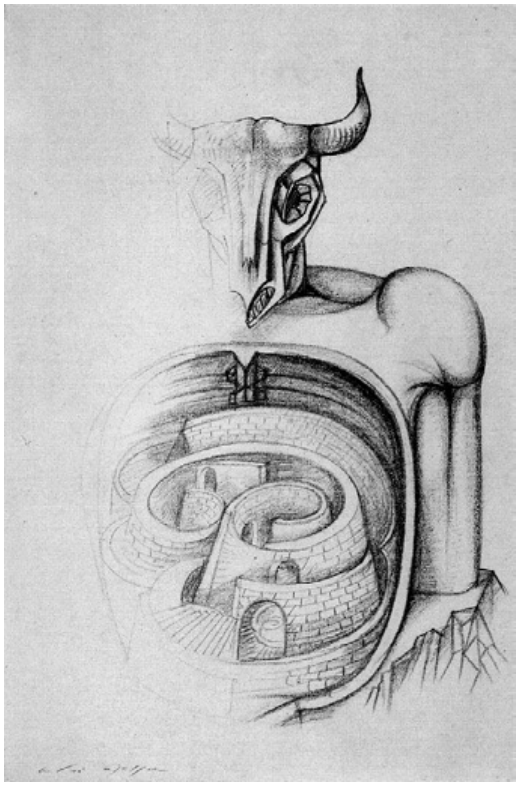
"Minha concepção é um antropomorfismo dilacerado" — resume Bataille em 1944, fazendo eco aos artigos e montagens da *Documents* que, quinze anos antes, insistiam na efetiva dilaceração das imagens antropomórficas. Ou seja, o projeto de decomposição que o autor exigia no plano das figurações é, em *Le coupable*, ampliado às suas concepções filosóficas, ganhando uma dimensão ontológica: "em toda realidade acessível, em cada ser, é preciso procurar o lugar sacrificial, a ferida. Um ser só é tocado no ponto em que sucumbe, uma mulher sob o vestido, um deus na garganta do animal sacrificado".[31]

Em *L'expérience intérieure*, também escrito durante a guerra, encontramos a mesma exigência em manter o pensamento numa posição instável, apresentando uma forma de reflexão igualmente pautada pelo inacabamento. "O homem não pode, de forma alguma, escapar de sua insuficiência" — diz ele no livro, sugerindo que a única decisão humana que efetivamente conta, tanto no plano ético quanto no estético, é a de revindicar uma atitude soberana diante desse inacabamento.[32] Por certo é essa soberania que o acéfalo de Bataille busca traduzir no seu corpo mutilado; se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar: "o homem fugirá de sua cabeça como o condenado à prisão".

Assim também, o único conhecimento que o ser humano pode ter de si mesmo reside na consciência de sua culpa, de seu "não-saber", o que significa antes de mais nada acatar o paradoxo de que "o ser não está em lugar algum". Ou seja, retomando a correspondência entre o plano figural e o filosófico, é possível afirmar que, para Bataille, assim como a forma não passa de um acidente da forma, qualquer definição do ser é igualmente acidental. A única saída, propõe o autor em *Le coupable*, recorrendo uma vez mais à metáfora floral, está em "pegar a flor e observá-la até o ponto de compreendê-la, de tal modo que ela explique, esclareça e justifique, **sendo** inacabada, **sendo** perecível".[33]

Reitera-se aqui a recusa ao ideal da flor, suposto tanto nas decorações florais dos funerais cristãos quanto nos jogos de transposições simbólicas; mas, para além da simples recusa, trata-se de buscar compreender o inacabamento da flor enquanto ela permanece "sendo" flor. Trata-se, portanto, de reconhecer o centro informe que toda forma viva encerra. Não é por acaso que a figura do acéfalo desenhada por Masson tem, no seu ventre, um dédalo: nesse labirinto, diz Bataille ao descrever a imagem, "ele perde-se de si mesmo, perde-me com ele, e eu me reencontro sendo-o, quer dizer, monstro".

Metáfora de intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a "forma informe", posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça. Nesse sentido, como observa Hollier, o labirinto devolve o ser humano ao plano horizontal, compondo uma estrutura anti-hierárquica que se contrapõe à verticalidade da pirâmide, edificada na direção do sol. Mas a metáfora se amplia ainda da composição arquitetônica para a estrutura do homem: em *L'expérience intérieure*, o autor associa o labirinto à própria composição dos seres, uma vez mais enfatizando a "complexa arquitetura humana". Reitera-se aqui a ideia de um espaço sem saída — ou, como bem definiu Hollier, de um "excesso sem saída" — que, para Bataille, se constitui como a única saída do homem.

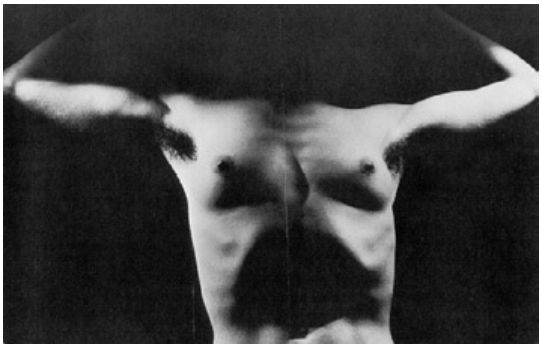


André Masson, *Le Minotaure et le labyrinthe* (1930).

Se no labirinto o homem se perde, ali também ele se reencontra, mas "sendo monstro": o face a face com o Minotauro, a exemplo da visão da Medusa, precipita igualmente o ser

humano no horror que compõe seu "outro rosto". Isso explica por que o monstro da *Acéphale* assume, em diversas ilustrações da revista, a cabeça de um touro. Para além das interpretações que insistem em atribuir essa variação da figura apenas às obsessões de Masson pelo mito grego, a alternância entre o acéfalo e o Minotauro torna-se significativa por si mesma, na medida em que joga dialeticamente com as imagens da falta e do excesso, ou, se quisermos, da morte e da vida.[34]

Não é possível, pois, concordar com Annie Le Brun quando ela propõe uma distinção definitiva entre o minotauro de Breton e o acéfalo de Bataille. Para a autora, o primeiro representaria o "princípio do excesso que torna o desejo insaciável", enquanto o segundo reiteraria "a separação cristã do espírito e do corpo, terminando por considerar o mundo não através da dimensão do inumano, mas sim daquela dimensão antropocêntrica e submissa de uma humanidade mutilada". Nesse sentido, o monstro da *Acéphale* estaria privado do terrificante poder expresso pela cabeça bestial da figura emblemática da *Minotaure*.[35]



Man Ray, *Le Minotaure* (1935).

Como acatar tal distinção quando constatamos a reversibilidade entre o homem sem cabeça e o homem com cabeça de fera na figura emblemática da revista dirigida por Bataille? Como concordar com ela quando lembramos ainda que a concepção arcaica do acéfalo, ao que tudo indica, parece estar na origem dos monstros pluricéfalos? Mais ainda, para assumir outras cabeças não é preciso que, antes de mais nada, o ser humano perca aquela que lhe é própria? Não é necessário, para tanto, "dilacerar o antropomorfismo"?

Notável imagem proposta por Man Ray, publicada em 1935 na revista surrealista: trata-se de uma foto que se intitula precisamente "Minotaure". Sobre um fundo negro destaca-se o tronco nu e viril de um homem com os braços levantados; os jogos de luzes fazem com que seus braços figurem como dois chifres, os mamilos como olhos, o espaço entre as costelas sugere um nariz e o ventre, retido pela respiração, compõe uma grande cavidade negra, tal qual uma enorme boca aberta. A cabeça é completamente tragada pela escuridão do fundo; dela, nada sabemos. Mas esse outro rosto, potente e feroz, atesta a vitalidade do monstro,

indomável, pronto a devorar.

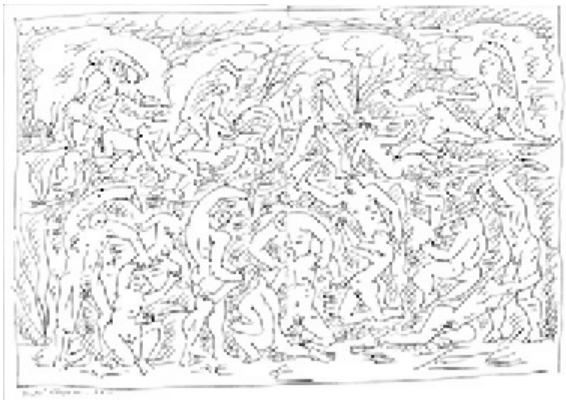
Se o segredo do homem está na morte, não é ela todavia que lhe confere a sua verdade. As palavras de Bataille são categóricas nesse sentido: "a verdade só tem um rosto: aquele de um desmentido violento. A verdade nada tem em comum com as formas **alegóricas**, com as figuras de mulheres **nuas**: mas o pé de um homem que estivera vivo há pouco, este sim tinha a violência — a violência negativa — da verdade. Em outras palavras: a verdade não está na morte".

A passagem encontra-se num texto escrito em 1943 e faz parte do relato de uma cena dolorosa que o autor testemunha durante a guerra. Sob os destroços de um avião alemão abatido na Normandia, Bataille observa cadáveres dos soldados carbonizados. Quase nada sobrava desses corpos: as caveiras, diz ele, "me pareciam informes"; apenas um pé restava intacto: "era a única coisa humana de um corpo, e sua nudez, tornada terrosa, era inumana". Mas é justamente esse pé que lhe anuncia a verdade violenta: "num mundo onde a vida desaparecesse, a verdade seria, com efeito, esse 'não importa o quê', sugerindo uma possibilidade ao mesmo tempo em que a retira. E, sem dúvida, através da imensidão, subsiste uma possibilidade eterna, indefinida, mas visto que em mim (em quem escreve) este pé anuncia o desaparecimento 'daquilo que é', doravante eu só verei 'o que é' na transparência do pé que, melhor que um grito, anuncia seu aniquilamento".[36]

A morte não é, portanto, o desmentido violento que coloca o homem diante da sua verdade. E assim sendo, a violência negativa que propõe Bataille não reside, igualmente, no negativo absoluto do informe, mas sim naquilo que o "anuncia": trata-se de qualquer coisa — um pé, uma aranha, um "não importa o quê" — no qual se fixa, sempre de forma passageira e acidental, aquilo que está condenado a desaparecer. Trata-se, em suma, de uma fulguração que deixa ver "o clarão invisível da vida", tal como ocorre num sacrifício.

No horizonte desse desmentido repousa a morte. Contudo, por ser esse um horizonte inatingível, não há "documento" capaz de sugerir a imagem de seu segredo definitivo, não há "jogo" estético que possa dar forma a seu silêncio absoluto; enfim, parodiando o autor, não há possibilidade que dê conta "daquilo que não é". A morte repousa além dos horrores múltiplos que compõem o quadro da existência humana e por tal razão ela constitui, por excelência, o ilegível, o irrepresentável.

É significativo que, para Bataille, o "jogo do homem" diga respeito sobretudo à sua própria putrefação: nele, a matéria se mantém continuamente em estado de decomposição, quer dizer, ela jamais assume a condição irrevogável de matéria morta. Daí também o fato de sua obra privilegiar as "formas materiais em permanente dissolução", entre as quais destacam-se os corpos convulsivos que, consumindo-se na violência extrema dos sacrifícios ou das catástrofes, permitem esclarecer e justificar a existência dos seres "sendo inacabada", isto é, "sendo perecível".



André Masson, *Massacres* (1933).

Ao comentar as séries de Masson dedicadas ao tema da violência, Michel Leiris observa que, nelas, tudo se separa e se reúne ao mesmo tempo de tal forma que os corpos despedaçados se apresentam como "animais vivos que resistem". É justamente nesse ponto, conclui o autor, que os "Sacrifícios" e os "Massacres" do pintor se diferenciam em essência das angústias imóveis dos crucificados.[37] Aqui também o privilégio recai sobre a tensão ativa entre as diversas partes que se deslocam nas telas, e não no aniquilamento. As palavras de Masson são conclusivas a esse respeito: "acusavam-me de mutilar o corpo com o único objetivo de injuriar enquanto que, para mim, a fragmentação e a dispersão dos corpos correspondia a uma ideia de reunião com o universo".[38]

Uma ideia de reunião: digamos também, uma ideia de totalidade. Bataille, num texto escrito em 1946, afirma que "cada obra de André Masson é uma totalidade, que esse caráter de totalidade a domina, que ele é a sua força, podendo ao mesmo tempo seduzir e inspirar aversão". Na modernidade, continua ele, o desejo de "ser totalmente" tem seu fundamento último no drama do homem diante da morte de Deus. Dele resultam dois possíveis sentidos: de um lado a emancipação, que permite ao ser humano libertar-se de Deus para "servir" unicamente ao mundo humano; de outro, sem se opor ao primeiro, está a decisão de "sentir — e de viver — o vazio deixado por essa morte".[39]

Nessa decisão revela-se "o possível do homem, que daí em diante só pode ser totalidade e não mais atividade a serviço de outrem", na medida em que esse possível não se subordina a qualquer ocupação servil. Para o homem soberano, que decide viver o vazio de sua existência, não há escapatória: o presente e a presença se impõem sobre qualquer ideia de futuro e sobre qualquer discurso, abolindo todo intervalo que separa o ser do cosmos. É justamente nesse sentido que, para Bataille, "a arte de André Masson se afasta um pouco, mas decisivamente, do surrealismo puro, posto que o pensamento por ela expresso já não é como aquele obtido pela escrita automática, separado do mundo: ele integra-se ao mundo e o invade".[40]

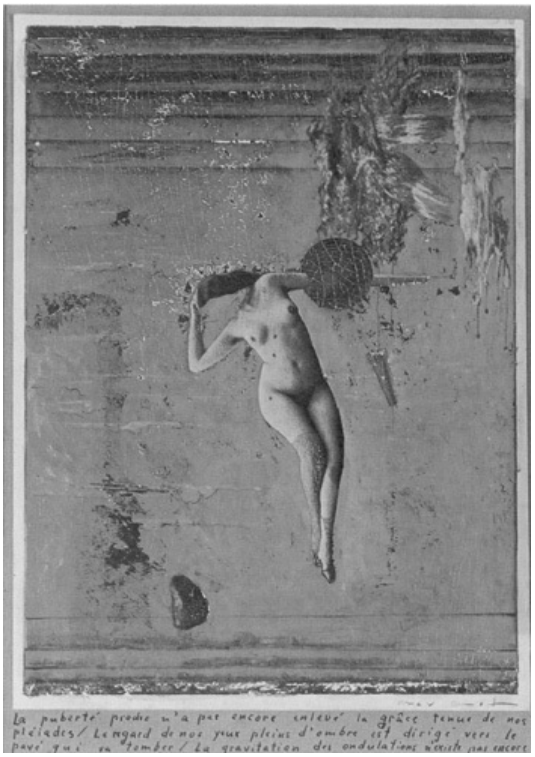
Tal é, pois, o princípio que Bataille exige das formas plásticas e do próprio pensamento, que aliás nunca podem estar separados: jamais sair do labirinto, jamais abrir mão do impasse. Se as telas de Masson nos colocam nos limites da tensão, isso acontece não só porque elas negam a pura estética, mas principalmente por manifestarem que só podemos permanecer no impossível. Ou seja, como ele propôs num outro texto sobre a obra do pintor, tudo aquilo que nela "destrói, mata e trai" representa nada menos que "a violência mediante a qual a vida é agressão, quer dizer viva".[41]

Tudo acontece, portanto, como se a possibilidade de conceber e de figurar uma nova noção de totalidade dependesse exclusivamente de tal violência, isto é, dessa negação radical da própria condição humana. Tudo acontece ainda como se, no mundo moderno, o dilaceramento do homem tivesse se tornado a única saída a permitir reencontrá-lo por inteiro, não mais na sua ilusória completude antropomórfica, mas em seu permanente inacabamento.

Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle* (1950).

A violenta decomposição da figura humana, tal como propõem Bataille e Masson, vem concluir a grande fábula inumana que, desde as últimas décadas do século XVIII — com a revolta de Sade e as inquietações dos românticos — passou a assombrar o pensamento europeu. Se essa fábula teve início quando surgiram as primeiras dúvidas acerca da identidade do homem — expressa dramaticamente no motivo do duplo — seu desenvolvimento levou a uma interrogação sem fim das possibilidades humanas diante de outros seres, fossem eles naturais, artificiais ou imaginários. Ainda que esse confronto tenha resultado em expressões distintas — ou, dizendo com Bataille, ainda que tenha gerado das

formas levianas dos jogos combinatórios às formas trágicas dos jogos lúgubres — dele decorreu uma desfiguração definitiva da silhueta do homem.


La puberté précoce n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos
pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le
pavé qui en tombant / La gravitation des ondulations

Max Ernst, *Les Pléiades* (1920).

Por certo, na aventura modernista, esse projeto pode ser demarcado pelas imagens de decapitação que circunscrevem tanto o seu ponto de partida como o de chegada. Contudo, entre a sinistra degolação de Batista no *fin-de-siècle* e a criação do acéfalo moderno, em 1936, houve uma reversão significativa: a cabeça morta, exibida num glacial prato de prata, foi substituída por um corpo vivo que, na qualidade de "resto do homem", resistia à sua própria destruição. Lançado à vertigem das metamorfoses e deformado até o ponto de se tornar informe, o homem desfigurado se apresentava então como um sobrevivente.

Longe de ser a imagem emblemática de uma suposta desintegração definitiva do ser humano, o acéfalo criado por Bataille e Masson representa uma consciência aguda das ilusões de um humanismo que havia perdido por completo seu sentido, esboçando uma das críticas mais veementes da modernidade. Assim também, longe de exaltar a fragmentação do sujeito moderno, o monstro da *Acéphale* vem confirmar, no seu corpo mutilado e vivo, a "possibilidade eterna e indefinida" da coisa humana, ainda que ela se anuncie num tempo de maré alta do assassinato, em meio às mais concretas ameaças da morte.

Figura paradoxal, já que anuncia o informe sem jamais dobrar-se ao absoluto que repousa no seu horizonte, o acéfalo invoca essa estranha possibilidade que só se realiza ao preço de uma negação radical: "ele é livre para se parecer com tudo aquilo que não é ele no universo.

Ele pode afastar o pensamento que faz dele ou de Deus um impedimento para que o resto das coisas sejam absurdas".[42] Concebido como representação paroxística desse absurdo, o decapitado batailliano provoca um confronto do ser humano com tudo aquilo que não se conforma à sua imagem idealizada, incitando-o a ser justamente o que ele não é.

Negar o possível para imaginar o impossível: o projeto de Georges Bataille, ao mesmo tempo em que remete aos fundamentos da liberdade da imaginação, resume o sentido último de seu antropomorfismo dilacerado, insistindo em repensar o homem a partir do nada. Assim, lançando a figura humana aos seus pontos de fuga, onde se esboça um horizonte indefinível, o acéfalo mantém a indefinição que constitui a sua própria figura. Ao ostentar precisamente aquilo que lhe falta, tal qual um teatro vazio, o corpo sem cabeça resta como um corpo impossível.

1 Bataille, Georges. "La conjuration sacrée", op. cit., p. 3.

2 Id., "L'Alleluiah — Catéchisme de Dianus", *Œuvres complètes*, t. V, op. cit., p. 395.

3 Id., *L'oeil pineal*, op. cit., pp. 33-4. Ainda nessa passagem, o autor afirma que o ser humano perdeu "o poder privilegiado das pontas" que permite aos animais "a libertação das forças anais", na medida em que a posição vertical exigiu do homem "a substituição vulgar desse poder das pontas por uma barreira de músculos em contração".

4 Id., "Le deux visages", *Œuvres complètes*, t. VIII. Paris: Gallimard, 1976, pp. 527-8. Vale indicar, aqui, que o termo "sacral" remete inevitavelmente ao jogo de palavras entre "sacrée" e "sacrum", particularmente significativo num livro que se propõe a relacionar o êxtase erótico às manifestações sagradas.

5 Citado por Didi-Huberman. *La ressemblance informe*, op. cit., p. 181 (nota 3).

6 Barthes, Roland. "The metaphor of the eye". *The story of the eye*. Trad. J. A. Underwood. Nova York: Penguin Books, 1982, p. 120.

7 Bataille, Georges. "Œil", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 187.

8 Cumpre lembrar que, na tradição platônica, a esfera representa também a "alma do mundo", quer dizer, modelo universal cuja perfeição se manifesta em todo o cosmos, dos planetas ao corpo humano. Daí a ideia de que a cabeça, parte mais divina do homem por sua forma esférica e perfeita, poderia bastar-se a si mesma não fossem as necessidades da vida relacional que a ligam ao corpo. Ver Platão. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. Trad. Norberto De Paula Lima. São Paulo: Hemus, s.d., pp. 80-106.

9 Leiris, Michel "Du temps de Lord Auch", op. cit., p. 8.

10 Barthes, Roland. "The metaphor of the eye", op. cit., p. 121.

11 Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 689.

12 Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*, op. cit., pp. 102-6.

13 Id., ibid., p. 40. Nesse capítulo intitulado "A máscara de Gorgó", Vernant refere-se a diversas representações do mito da Medusa que, desde seu surgimento no século VII a.C., têm suas variantes marcadas por duas características fundamentais: a "facialidade" ("contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada de face, sem qualquer exceção"), e a "monstruosidade" ("a figura joga sistematicamente com as interferências entre o humano e o bestial").

14 Id., ibid., p. 41. Convém lembrar que o próprio nome de Baubó significa "ventre", o que é confirmado pelo fato dela ter sido também a nutriz de Deméter. Conforme Rumen, Jean-Pierre. "Triskell". Trad. Norberto Carlos Irusta. *Dicionário de Psicanálise*, t. I. Salvador: Ágalma, 1994, p. 202.

15 Id., ibid., p. 103.

16Bataille, Georges. "Œil", op. cit., p. 186.

17 São eles "A cabeça da Medusa" e "Um paralelo mitológico com uma obsessão visual", ambos publicados na *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII e XIV.

18Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*, op. cit., pp. 50 e 155. Segundo Vernant, esse medo primordial só pode apresentar-se sob a forma de uma máscara que aliena o homem de seu próprio rosto, tornando-o irreconhecível. Entre as divindades gregas é a Medusa que encarna essa máscara: a face monstruosa da Górgona traduz "a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos" (pp. 12-3).

19Mezan, Renato. "A medusa e o telescópio ou Vergasse 19", *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 466.

20Hertz, Neil. "A cabeça da Medusa: histeria masculina sob pressão política", *Fim de linha*. Trad. Júlio Catañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 189. Segundo o autor, trata-se, também nesse caso, de uma fantasia que "organiza" o conflito ao circunscrever os limites de uma forma: diante do caos em que se encontravam os homens do período pós-revolucionário, o monstruoso rosto da Górgona fornecia uma legibilidade fisionômica que, no limite, era tranquilizadora.

21Bataille, Georges. "Le bleu du ciel", *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 487. Cumpre lembrar que o romance só veio a ser publicado em 1957.

22 Conforme Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., pp. 636 e 266-308. O esboço do texto "Le fascisme en France" (1934) encontra-se nas *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., pp. 205-13. Sobre as ressonâncias entre o político e o existencial nesse romance de Bataille, ver Marmande, Francis. *L'indifférence des ruines (variations sur l'ecriture du "Bleu du ciel")*. Marselha: Parenthèses, 1985.

23Bataille, Georges. "Le cheval academique", op. cit., p. 159.

24 Id., "Le 'Jeu lugubre'", op. cit., pp. 213 e 163.

25 Id., "La structure psycologique du fascisme" (1933), *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 363 (nota de rodapé), e "Essai de définition du fascisme", *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 214.

26 Id., "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 270-4 (grifos do autor).

27Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe*, op. cit., pp. 340-1 (grifos do autor). A mesma perspectiva do "mal" que Bataille reivindica às representações plásticas nesse artigo, será, quase trinta anos depois, transposta ao domínio literário no ensaio "La littérature et le mal", *Œuvres complètes*, t. IX. Paris: Gallimard, 1979, pp. 169-316.

28Bataille, Georges. "Le 'Jeu Lugubre'", op. cit., e "L'esprit moderne et le jeu de transpositions", op. cit., p. 273.

29Camus, Michel. "L'acéphalité ou La religion de la mort", op. cit., p. I.

30 Conforme Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort a l'œuvre*, op. cit., pp. 294-7.

31Bataille, Georges. "Le coupable", *Œuvres complètes*, t. V, op. cit., p. 261.

32 Id., *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 108.

33 Id., *Le coupable*, op. cit., p. 265 (grifos do autor).

34 Sobre a intensa relação entre o trabalho plástico de Masson e o mito do Minotauro, e sua repercussão nas ilustrações da *Acéphale* ver Noel, Bernard. *André Masson.* Paris: Gallimard, 1993, pp. 85-96; Ades, Dawn. *Masson.* Trad. Ramón Ibero. Barcelona: Polígrafa, 1994, pp. 16-7; e Rubin, William e Lanchner, Carolyn. *André Masson.* Nova York: The Museum of Modern Art, 1976, pp. 141-3.

35 Le Brun, Annie. *Sade, aller et détours*, op. cit., pp. 131 e 129.

36 Bataille, Georges. "Le mort" (prefácio), *Œuvres complètes*, t. IV. Paris: Gallimard, 1971, pp. 364-5 (grifos do autor).

37 Citado por Ades, Dawn. *Masson.* Trad. Ramón Ibero. Barcelona: Polígrafa, 1994, p. 16. Reitera-se aqui a ideia batailliana, inspirada em Nietzsche, de que a verdadeira medida do homem é dada nos seus atos mais cruéis. Vale lembrar que a série *Sacrifices* foi criada por Masson para ilustrar um texto de Bataille com o mesmo título; a parceria entre os dois autores, iniciada no final da década de 20, quando o pintor começa a se afastar do surrealismo, resultou em diversos trabalhos conjuntos, igualmente inspirados em Nietzsche, a maior parte deles publicada na *Acéphale*.

38 Citado por Roudaut, Jean. *Une ombre au tableau*, op. cit., p. 201.

39 Bataille, Georges. "André Masson", *Œuvres complètes*, t. XI, op. cit., p. 37 (grifos do autor). As palavras de Bataille caberiam perfeitamente para definir o trabalho de Bellmer, na medida em que a ideia de que a "fragmentação e a dispersão dos corpos corresponde a uma ideia de reunião com o universo", tal como propõe Masson, está suposta também na obra do artista alemão. Nesse caso, é significativo que o criador das meninas desarticuladas evoque uma totalidade do corpo ao afirmar que acredita na "participação do indivíduo **em sua totalidade** não importa em qual processo perceptivo. Quando se vê alguma coisa, isso não implica apenas o olho, mas o sistema digestivo, o estômago, a orelha, o sentido dos movimentos do corpo, o comportamento do sistema nervoso na sua totalidade". Citado por Jelenski, Constatin. "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", op. cit., p. 23 (grifos do autor).

40 Id., ibid., p. 39 (grifos do autor). O surrealismo, explica Bataille nessa passagem, buscaria exprimir um pensamento "separado do mundo", pois "saindo do vazio da arte pela arte, ele não pode servir à ação, nem formar uma totalidade. Ele exprime apenas uma parte da esfera humana". Segundo o autor, mesmo quando os surrealistas desistiram da "liberdade vazia" do automatismo, eles continuaram afirmando "o sentido dessa liberdade através do **ser** que a vivia". Ou seja, "para que a atividade surrealista tenha valor de totalidade, é preciso que se acrescente à obra um julgamento intelectual, afirmado de fora".

41 Id., "Les mangeurs d'étoiles", *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 568.

42 Id., "La conjuration sacrée", op. cit., p. 3.

Bibliografia

I -

5APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O rei lua*, José Carlos Rodrigues (trad.). Lisboa: Vega, s.d.

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *Le libertinage*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *A cona de Irene*, Aníbal Fernandes (trad.). Lisboa: Engrenagem, 1983.

ARCHIVES du surréalisme n. 4, *Recherches sur la séxualité*. Paris: Gallimard, 1990.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988, t. I a XII.

BRETON, André. *Œuvres complètes*, v. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

_____. *Arcane 17*. Paris: Union Générale d'Edition, 1975.

_____. *O amor louco*, Luiza Neto Jorge (trad.). Lisboa: Estampa, 1971.

_____. *Diccionario del surrealismo*, Miguel Haslam (trad.). Buenos Aires: Renglón, 1987.

_____. *Magia cotidiana*, Consuelo Berges (trad.). Madrid: Fundamentos, 1989.

_____. *Point du jour*. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *Manifestos do surrealismo*, Luiz Forbes (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. "Picasso dans son élement", *Minotaure*, n. 3-4. Paris: Skira, edição fac-similar, v. I, s.d.

CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris: Flammarion, 1970.

_____. *O homem e o mito*, José Calisto dos Santos (trad.). Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Vocabulaire esthétique*. Paris: Fontaine, 1946.

_____. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1978.

CHAMISSO, Adalbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, Marcus Vinicius Mazzari (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

CHAZAL, Malcolm. *Sens-plastique*. Paris: Gallimard, 1985.

DALI, Salvador. *Si*. Barcelona: Ariel, 1977.

_____. *Diário de um gênio*, Luis Marques e Martha Gambini (trads.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. "Le phénomène de l'extase", *Minotaure*, n. 3-4. Paris: Skira, edição fac-similar, v. I, s.d.

_____. *50 secrets of magic craftsmanship*, Haakon Chevalier (trad.). New York: Dover, 1992.

DESNOS, Robert. *La liberté ou l'amour!*. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *Destinée arbitraire*. Paris: Gallimard, 1975.

ÉLUARD, Paul, *Obras escogidas*, Marcelo Revoni (trad.). Buenos Aires: Platina, 1962.

ERNST, Max. *Escrituras*, Pere Gimferrer e Alfred Sargatal (trads.). Barcelona: Polígrafa, 1982.

FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Paris: Gallimard, 1973.

GIACOMETTI, Alberto. "Entrevista a André Parinaud", *Novos Estudos*, n. 34. São Paulo: CEBRAP, nov. 1992.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos sinistros*, Ricardo Ferreira Henrique (trad.). São Paulo: Max Limonad, 1987.

HUYSMANS, J.K. *Às avessas*, José Paulo Paes (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LAFORGUE, Jules. *Moralidades lendáias*, H. Ramanzini e M.A. Leite de Barros (trads.). São Paulo: Iluminuras, 1989.

LAUTRÉAMONT. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

LEIRIS, Michel. *Huellas*, Jorge Ferreiro (trad.). México, D.F.: Fondo de Cultura Econômico, 1988.

_____. "Du temps de Lord Auch", *L'Arc*, n. 44. Aix-en-Provence: Chemin de repentance, 1971.

LICHTENBERG, G.C. *Aphorisms*, R.J. Hollingdale (trad.). London: Penguin, 1990.

PÉRET, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris: Albin Michel, 1956.

_____. *Amor sublime*, érgio Lima e Pierre Clemens (trads.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____."Au paradis des fantômes", *Minotaure*, n. 3-4. Paris: Skira, edição fac-similar, v. I, s.d.

PIERRE, José e SCHUSTER, Jean (orgs.). *Os arcanos da poesia surrealista*, Antonio Houaiss (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1988.

SACHER-MASOCH, Léopold von. *A Vênus das peles*, Jorge Bastos (trad.). Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

SADE, D.A.F. Marquês de. *Œuvres complètes*. Paris: Pauvert, 1986-1991, t. I a XV.

Wilde, Oscar. *Salomé*, João do Rio (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

II -

ADES, Dawn (org.). *Dada and surrealism reviewed*. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1978.

_____. *Masson*, Ramón Ibero (trad.). Barcelona: Polígrafa, 1994.

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, Guido A. de Almeida (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALCANTUD, José A.G. *El exotismo en las vanguardias artistico-literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*, Adelaide Penha e Costa (trad.). São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

_____. *História da literatura erótica*, Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello (trads.). Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Les liberateurs de l'amour*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Hans Bellmer*. Paris: Filipacchi, 1971.

ARASSE, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris: Flammarion, 1987.

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*, Denise Bottmann e Federico Carotti (trads.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. "Le technicien du rêve", *Hommage a Max Ernst*. Paris: Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Bruguera, 1983.

ARNAUD, Alain e EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle. *Bataille*. Paris: Seuil, 1978.

AUTORES, vários. "Lautréamont", *Europe*, n. 700-701. Paris: Europe-Messidor, ago.-set. 1987.

_____. "Le roman gothique", *Europe*, n. 659. Paris: Europe-Messidor, mar. 1984.

_____. *Regards sur* Minotaure. Genebra: Musée d'art et d'histoire, 1987.

_____. "Le romantisme noir", *Les cahiers de l'Herne*. Paris: L'Herne, n. especial, 1978.

_____. *Hommage a Max Ernst*. Paris: Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.

_____. "Dossier: Bataille et les arts plastiques", *La part de l'Œil*, n. 10. Bruxelas: La part de l'OEil, 1994.

_____. *La planète affolé — Surréalisme, dispersion et influences*. Paris: Flammarion, 1986.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*, Maria Isabel Braga (trad.). Lisboa: Litoral, 1989.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le moyen âge fantastique*. Paris: Flammarion, 1993.

BARTHES, Roland. "The metaphor of the eye", J.A. Underwood (trad.), *The story of the eye*, Bataille, G. (org.). New York: Penguin Books, 1982.

BEAUJOUR, Michel. "André Breton ou la transparence", *Arcane 17*, Breton, A. (org.). Paris: Union Générale d'Edition, 1975.

BENTON, Janetta R. *Bestiare médiéval — Les animaux dans l'art du moyen âge*, Michèle Veubret (trad.). Paris: Abbeville, 1992.

BEAUVOIR, Simone. "Deve-se queimar Sade?", *Novelas do marquês de Sade*, Augusto de Sousa (trad.). São Paulo: Difel, 1967.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991.

BÉHAR, Henri e CARASSOU, Michel. *Le surréalisme*. Paris: Librairie Génerale Française, 1992.

BENAYOUN, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris: Pauvert, 1965.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo", Erwin Theodor Rosenthal (trad.), *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Origem do drama barroco alemão*, Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras escolhidas*, Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*, Marcus Vinicius Mazzari (trad.). São Paulo: Summus, 1984.

BERTELLI, Sergio. *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco*, Marco Aurelio Galmarini (trad.). Barcelona: Península, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1949.

_____. *Sade et Restif de la Bretonne*. Bruxelas: Complexe, 1986.

_____. *La risa de los dioses*, J.A. Doval Liz (trad.). Madri: Taurus, 1976.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno*, Paulo Henriques Britto (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ e MCFARLANE, J. *Modernismo — guia geral*, Denise Bottman (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*, Mario Rui Almeida Matos (trad.). Lisboa: Edições 70, 1991.

CAMBY, Philippe. *L'erotisme et le sacré*. Paris: Albin Michel, 1989.

CAMUS, Michel. "L'acéphalité ou la Religion de la Mort", *Acéphale*. Paris: Jean Michel-Place, 1980.

CAÑIZAL, Eduardo P. *Surrealismo — Rupturas expressivas*. SãoPaulo: Atual, 1986.

CEARD, Jean. "Introdução" a PARÉ, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Genebra: Droz, 1971.

CESAROTTO, Oscar. "No olho do outro", HOFFMANN, E.T.A. *Contos sinistros*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

CHAPSAL, Madelaine. *Os escritores e a literatura*, Regina Louro (trad.). Lisboa: Dom Quixote, 1986.

CHARBOIS, Nicole. "Eluard et Picasso", "Rencontres avec Paul Eluard", *Europe*, n. 521, Paris: Europe, jan. 1973.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*, Mario Laranjeira (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Le surréalisme et le roman*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1983.

_____ (org.). *Du surréalisme et du plaisir*. Paris: José Corti, 1987.

_____ e DUMAS, Marie-Claire (orgs.). *Jeu surréaliste & Humour noir*. Paris: Lachenal & Ritter, 1993.

_____ e DUMAS, Marie-Claire (orgs.). *L'objet au défi*. Paris: PUF, 1987.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

COHEN, Jean. *Le haut langage*. Paris: Flammarion, 1979.

COURTINE, J.-J. e HAROCHE, C. *História do rosto*, Ana Moura (trad.). Lisboa: Teorema, 1995.

_____. "O homem desfigurado — Semiologia e antropologia da expressão e da

fisionomia do século XVII ao século XIX", *Revista Brasileira de História*, v. 7, n. 13. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, set. 1986-fev. 1987.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*, Teodoro Cabral (trad.). Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DERRIDA, Jacques. "De l'économie restreinte à l'économie générale", *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DESCARTES, R. *Discurso do método*, J. Guinsburg e Bento Prado Júnior (trads.). Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 1995.

_____. *Le cube et le visage*. Paris: Macula, 1993.

DUBY, G. e MANDROU, R. *Histoire de la civilization francaise*. Paris: Colin, 1958.

DUPUIS, Jules-François. *História desenvolta do surrealismo*, Silva de Viseu (trad.). Lisboa: Antígona, 1979.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera*, Rosaura Eichenberg (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*, José Antonio Arantes (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Faure, Alain. "Du simple au double: du *Moine* de M.G. Lewis aux *Élixirs du diable* de E.T.A. Hoffmann", *Europe*, n. 659. Paris: Europe/Messidor, mar. 1984.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *Raymond Roussel*, Patricio Canto (trad.). Cidade do México: Siglo Veintuno, 1992.

GABLIK, Suzi. *Magritte*. New York: Thames and Hudson, 1985.

GASCHÉ, Rodolphe. "L'avorton de la pensée", *L'Arc*, n. 44. Aix-en-Provence: Chemin de repentance, 1971.

GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.

GENETTE, Gerard. *Figuras*, Ivonne Floripes Mantoanelli (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRACQ, Julien. *André Breton*. Paris: José Corti, 1989.

GUIGON, Emmanuel. *Objets singuliers*. Besanson: Odradek, 1985.

_____. "L'objet surréaliste, le jeu et l'humour", *Jeu surréaliste & Humour noir*, Paris: Lachenal & Ritter, 1993.

HARNONCOURT, Anne e MCSHINE, Kynaston (orgs.). *Marcel Duchamp*. New York: The Museum of Modern Art, 1973.

HEGEL, G.H.F. *Esthétique*, S. Jankélevich (trad.). Paris: Aubier, 1944.

HERTZ, Neil. *Fim de linha*, Júlio Casteñon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HOLLIER, Denis (ed.). *El Colegio de Sociología*, Mauro Armiño (trad.). Madrid: Taurus, 1982.

_____. *Against archictecture — The wrintings of Georges Bataille*, Betsy Wing (trad.). Cambridge: MIT Press, 1989.

JALENSKI, Constantin. "Hans Bellmer ou la douleur deplacée", *Les dessins de Hans Bellmer*. Paris: Denoel, 1966.

JAMIN, Jean. "De l'humaine condition de *Minotaure*", *Regards sur* Minotaure. Genebra: Musée d'art et d'histoire, 1987.

JENNY, Laurent. "From Breton to Dali: the adventures of automatism", *October*, n. 51. Cambridge: MIT Press Journals, 1990.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, Ivone Castilho Benedetti (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KEHL, Maria Rita. "Posfácio" à WILDE, O. *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LALA, Marie-Christine. "Bataille et Breton: le malentendu considerable", *Surréalisme et philosophie*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1992.

_____. "La pensée de Georges Bataille et l'œuvre de la mort", *Littérature*, n. 58. Paris: Larousse, maio 1985.

LANCHNER, C. e RUBIN, W. *André Masson*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

LANGE, Elizabeth. "Georges Bataille, interprète de Sade", *Du surréalisme et du plaisir*, Chénieux-Gendron, J. (org.). Paris: José Corti, 1987.

LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.

_____. "Pièges et mensonges dans l'œuvre de Max Ernst", *Hommage a Max Ernst*. Paris: Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.

LE BRUN, Annie. *Qui vive*. Paris: Ramsay — J.J. Pauvert, 1991.

_____. *Sade, aller et détours*. Paris: Plon, 1989.

_____. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*. Paris: Pauvert, 1986.

_____. *Les châteaux de la subversion*. Paris: Pauvert/Garnier, 1982.

_____. *L'inanité de la littérature*. Paris: Pauvert-Belles Lettres, 1994.

LEENHARDT, Jacques. "Duchamp — Crítica da razão visual", Renata B. Proença (trad.). *Artepensamento*, Novaes, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LIMA, Sérgio C.F. *Collage*. São Paulo: Massao Ohno/Parma/Raul di Pace, 1984.

_____. *O corpo significa*. São Paulo: Edart, 1976.

LIPPARD, Lucy R. (ed.). *Surrealists on art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

LISTA, Giovanni. *De Chirico*. Eddie Crockett (trad.). Paris: Hazan, 1991.

LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. *Eroticism in Western Art*. Londres: Thames and Hudson, 1972.

MAILLARD-CHARY, Claude. "Le sentiment de la nature chez les surréalistes", *L'homme et la societé*, n. 91-92. Paris: L'Harmattan, 1989.

_____. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

MANDIARGUES, André P. *Le trésor cruel de Hans Bellmer*. Paris: Sphinx-Veyrier, 1980.

MARMANDE, Francis. *L'indifférence des ruines*. Marselha: Parenthèses, 1985.

MATOSSIAN, Chakè. "Le rat et l'oeuf", "Dossier: Bataille et les arts plastiques", *La part de l'Œil*, n. 10. Bruxelas: La part de l'OEil, 1994.

MATTHEWS, J.H. "The right person for surrealism", *Yale French Studies*, n. 35. New Haven: Eastern Press, dez. 1965.

MATZNEFF, Gabriel. *Lord Byron, la perversion diaria*, Jardi Marfà (trad.). Barcelona: Editorial Laia, 1987.

MAUSS, Marcel. "Les tecniques du corps", *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950.

MELVILLE, Robert. *Erotic art of the West*. New York: Putnam's, 1973.

MEZAN, Renato. "A medusa e o telescópio ou Vergasse 19", *O olhar*, Novaes, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MORAES, Eliane Robert. *Sade — A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Marquês de Sade — Um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.

_____. "Quase plágio: o roman noir", *34 Letras*, n. 5-6. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/34 Literatura, set. 1989.

_____. "O enigma Sade", SADE, D.A.F. *A filosofia na alcova*, trad. anônima. Salvador: Ágalma, 1995.

_____. "O jardim secreto — Notas sobre Bataille e Foucault", *Tempo Social*, v. 7, n. 1-2. São Paulo: Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, out. 1995.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*, Geraldo Gerson de Souza (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*, Rubens Rodrigues Torres Filho (trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NOEL, Bernard. *La chair du regard*. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *André Masson*. Paris: Gallimard, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*, Ricardo Araújo (trad.). São Paulo: Cortez, 1990.

PALUMBO, Donald (org.). *Eros in the mind's eye*. New York: Greenwood Press, 1986.

PARÉ, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Genebra: Droz, 1971.

PASSERON, René. *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Librairie Générale Française, 1968.

PAZ, Octavio. *A dupla chama — Amor e erotismo*, Wladyr Dupont (trad.). São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*, Sebastião Uchôa Leite (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1990.

PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*, Norberto de Paula Lima (trad.). São Paulo: Hemus, s.d.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavilo nella letteratura romantica*. Florença: Societá Editrice "La Cultura", 1930.

_____. *El pacto con la serpiente*, Ida Vitale (trad.). Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

QUÉRAN, Odile e TRARIEUX, Denis (orgs.). *Les discours du corps*. Paris: Presses Pocket, Col. "Agora — Les classiques", 1992.

RANK, Otto. *The double — a psycoanalitic study*, Harry Tucker Jr. (trad.). Londres: Maresfield

Library, 1989.

RICHIR, Luc. "La part de l'œil", "Dossier: Bataille et les arts plastiques", *La part de l'Œil*, n. 10. Bruxelas: La part de l'OEil, 1994.

ROUDAUT, Jean. *Un ombre au tableau*. Chavagne: Editions Ubacs, 1988.

ROUSSEL, John. *The meanings of Modern Art*. New York: Harper & Row, 1981.

ROUSSELOT, Jean e MANOLL, Michel. *Pierre Reverdy*. Paris: Editions Pierre Seghers, 1951.

ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos*, Álvaro Lorencini (trad.). São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

RUMEN, Jean-Pierre. "Triskell", Norberto Carlos Irusta (trad.), *Dicionário de Psicanálise*, t. I. Salvador: Ágalma, 1994.

SCHORSKE, Carl E. *Viena* fin-de-siècle — *Política e cultura*, Denise Bottman (trad.). São Paulo: Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHATTUCK, Roger. *The banquet years*. New York: Vintage, 1968.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual — Sexo e cultura no fin-de-siècle*, Waldéa Barcellos (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SPIES, Werner, apresentação ao catálogo da exposição *Max Ernst — bucher und grafiken*, Marcelo Kahns (trad.). Estugarda: Dr. Cantz'sche Drukerei, 1991.

_____. *Max Ernst — Frottages*. Paris: Herscher, 1986.

STAROBINSKI, Jean. "Face diurne et face nocturne", *Regards sur* Minotaure. Genebra: Musée d'art et d'histoire, 1987.

SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992.

THOMAS, Keith. *O hmem e o mundo natural*, João Roberto Martins Filho (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TRIER, Eduard. "Hommage a Loplop", *Hommage a Max Ernst*. Paris: Cahiers d'Art XXe. siècle, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*, Clóvis Marques (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*, Paulo Roberto Pires (trad.). São Paulo: Página Aberta, 1993.

VOVELLE, José. "Deux avatars d'un monstre", *L'art, effacement et surgissement des figures*.

Paris: Publications de la Sorbonne, 1991.

Weber, Eugen. *França* fin-de-siècle, Rosaura Eichenberg (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

III -

Capítulo I

Wilde, Oscar. "Salome", *The complete works of Oscar Wilde*. Cambridge: Blitz Editions, 1990, p. 559.

Capítulo II

Breton, André. "Max Ernst: Les pas perdus", *Œuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 246.

Capítulo III

Bellmer, Hans (citado por Constantin Jalenski). "Hans Bellmer ou la douleur déplacée", *Les dessins de Hans Bellmer*. Lion: Denoel, 1966, p. 15.

Capítulo IV

Bataille, Georges. "Dossier de l'œil pineal", *Œuvres complètes*, t. II. Paris: Gallimard, 1970, p. 33.

Capítulo V

Lautréamont. "Les chants de Maldoror", *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 700.

Capítulo VI

Bataille, Georges. "Les écarts de la nature", *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1970, p. 229.

Capítulo VII

Dalí, Salvador. "Los nuevos colores del sex-appeal espectral", *Si*. Barcelona: Ariel, 1977, p. 53.

Capítulo VIII

Masson, André (citado por Jean Roudaut). Un *ombre au tableau*. Chavagne: Ubacs, 1988, p. 210.

Capítulo IX

Bataille, Georges. "Notas à *Acéphale*", *Œuvres complètes*, t I. Paris: Gallimard, 1970, p. 677.

Capítulo X

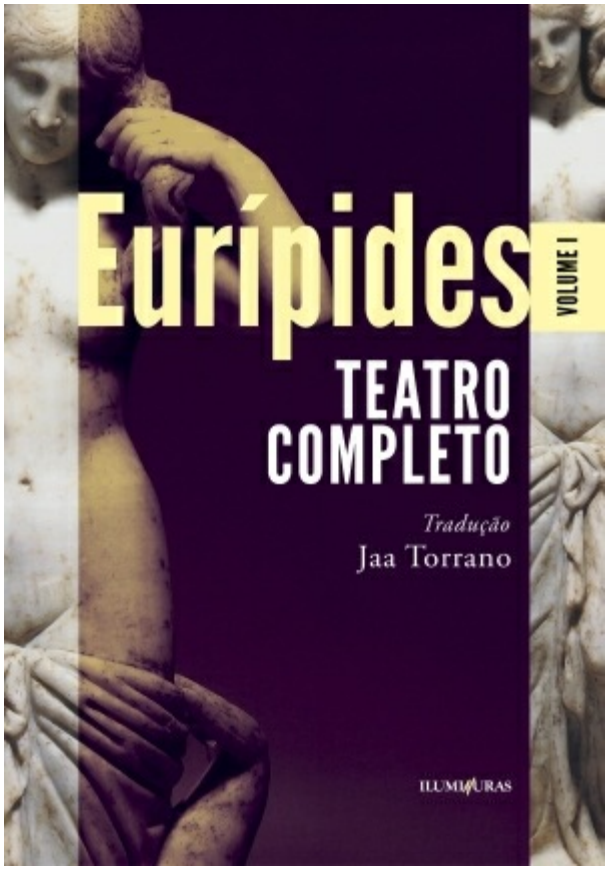
Bataille, Georges. "Bouche", *Œuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p. 237.

Capítulo XI

Brauner, Victor (citado por Marina Vanci Perahim). "Humour et jeu dans l'œuvre de Victor Brauner", *Jeu surréaliste & Humour noir*, Jacqueline Chénieux-Gendron e Marie-Claire Dumas (orgs.). Paris: Lachenal & Ritter, 1993, p. 177.

Sobre a autora

Eliane Robert Moraes é crítica literária e professora de Estética e Literatura na PUC-SP. Graduada em Ciências Sociais pela USP, defendeu o Mestrado e o Doutorado nessa mesma universidade, na área de Filosofia. Entre suas publicações, destacam-se diversos ensaios sobre o imaginário erótico na literatura, além dos livros *Marquês de Sade — Um libertino no salão dos filósofos* (Educ, 1992) e *Sade — A felicidade libertina* (Imago, 1994).


Eurípides
VOLUME I
TEATRO COMPLETO
Tradução
Jaa Torrano
ILUMINURAS

Eurípides - Volume 1

Eurípedes

9788573214901

165 páginas

Compre agora e leia

De Eurípides (séc. V a.C.), o último e o mais trágico dos três (com Ésquilo e Sófocles) grandes poetas trágicos de Atenas clássica, temos hoje dezoito tragédias e um drama satírico, além de numerosos fragmentos resgatados de citações e de papiros.

Em língua portuguesa, esta é a primeira tradução por um único tradutor de todo o Teatro Completo de Eurípides. "Completo" neste caso se diz das peças que nos chegaram integrais, a saber, o drama satírico O Ciclope e as tragédias Alceste, Medeia, Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba, As Suplicantes, Electra, Héracles, As Troianas, Ifigênia em Táurida, Íon, Helena, As Fenícias, Orestes, As Bacas, Ifigênia em Áulida e Reso.

A presente tradução se diz metódica pela coerência de

seus procedimentos, rigorosa ao observar e conservar as demarcações léxicas do imaginário mítico e assim contemplar com uma visão totalizante o sistema de imagens descritivas das noções míticas de "Deus(es)" e de seus correlatos. A presente tradução se diz sistemática por transpor as imagens, as noções e as reiterações e inter-referências das figurações mitopoéticas, transpondo assim também o movimento próprio ao pensamento mítico e político de Eurípides.

A presente tradução incorpora — com tanto rigor quanto possível — a índole do português falado no Brasil, em busca da compreensão — tão imediata quanto possível — dos versos traduzidos. A ironia trágica nos contempla justamente no horizonte dessa equivalência entre o imediato e o possível.

A presente tradução segue o texto de J. Diggle — Euripidis Fabulae (Oxford, 3 v., 1981, 1984, 1994) e onde este é lacunar, recorremos a restaurações propostas por outros editores, cujos nomes se assinalam à margem direita do verso traduzido.

Compre agora e leia

ANTONIO NEGRI
BIOCAPITALISMO
EDITORIAL QUADRATA
ILUMINURAS

Biocapitalismo

Negri, Antonio

9788573214796

144 páginas

Compre agora e leia

Antonio Negri tem tentado reinventar a política, sobretudo a prática das esquerdas, introduzindo e repaginando uma série de conceitos. Não por acaso, este livro, editado por Adrián Cangi e Ariel Pennisi, vem de uma obra compilada na Argentina: a escuta que Negri encontra na América Latina é particularmente grande. Temos muito a dialogar com sua obra.

A crise (endêmica) econômica, misturada à crise da representação política, tem provocado uma nova onda de ocupações do espaço público na América Latina e pelo mundo afora. O Estado, como agente do capital financeiro, tem tido dificuldades em enfrentar essas novas ondas que emanam do que Negri, com Spinoza, chama de manifestações da "multidão".

Essa categoria política não tem nada a ver com a de

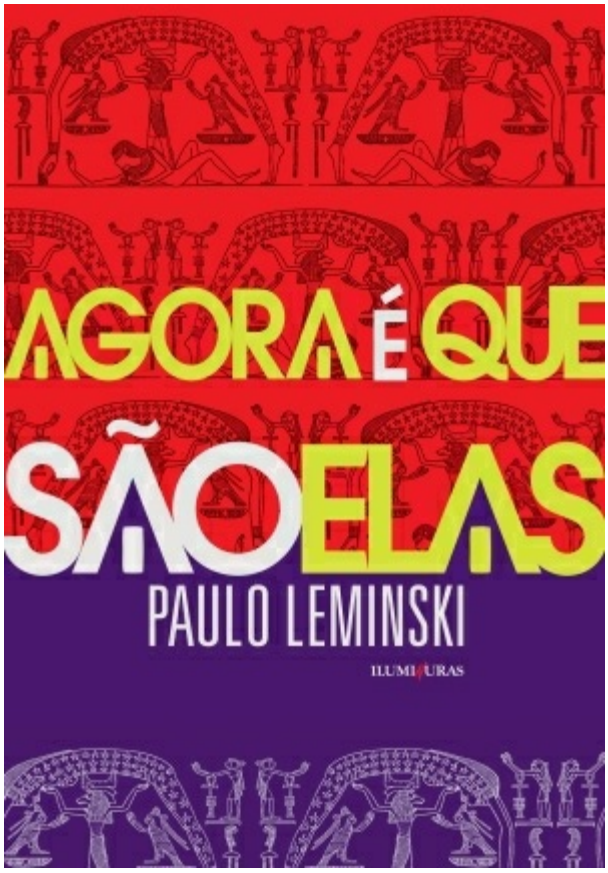
"massas", que esteve, no século XX, no centro dos fascismos.

Para Negri, na era do biopoder, encarnado no que ele denomina de biocapitalismo, deve-se inventar a biopolítica. As lutas operárias obrigaram o capital a se deslocar cada vez mais para a administração da vida, da saúde, da educação, da velhice, consolidando o Estado/assistente (também em vias de dissolução...).

Mas existe uma reserva de resistência que se manifesta na construção da multidão, não como sujeito político tradicional, mas como fonte de articulação de desejos represados, de demandas de minorias e de diversos grupos díspares, mas unidos na ocupação e construção de um espaço de resistência, do comum, como instância de ruptura e de emancipação.

Negri descarta a ideia de construção de uma sociedade pós-histórica, final: ele sabe que a força da multidão vive de suas divisões e conflitos. Com Spinoza, ele afirma a democracia como um espaço de embates, de tensões e não de uma artificial e violenta imposição da ordem.

Compre agora e leia


AGORA É QUE
SÃO ELAS
PAULO LEMINSKI
ILUMINURAS

Agora é que são elas

Leminski, Paulo

9788573214260

224 páginas

Compre agora e leia

Leminski no círculo dos escritores mais inventivos se ombreia em talento com Joyce, Rosa ou Carroll no fabuloso Catatau, seu aclamado primeiro livro, e a um Italo Calvino ou Cortazar neste Agora é que são elas.

Sempre genial no que fazia, Leminski saiu-se com esta: "O romance não é mais possível. Agora é que são elas é um romance sobre a minha impossibilidade de fazer um romance". E lançou então esta narrativa, em lúdico e atrevido exercício, misturando todo seu repertório e talento como poeta, tradutor, ensaísta, publicitário, músico e transgressor inventivo de diversas normas.
Com grande habilidade e competência neste "suprarromance" misturando paródias, ironias, citações várias, inversões de perspectivas, norma culta ou linguajar desbocado, Leminski vai tecendo tramas: personagem sem nome, narrador-malandro que queria

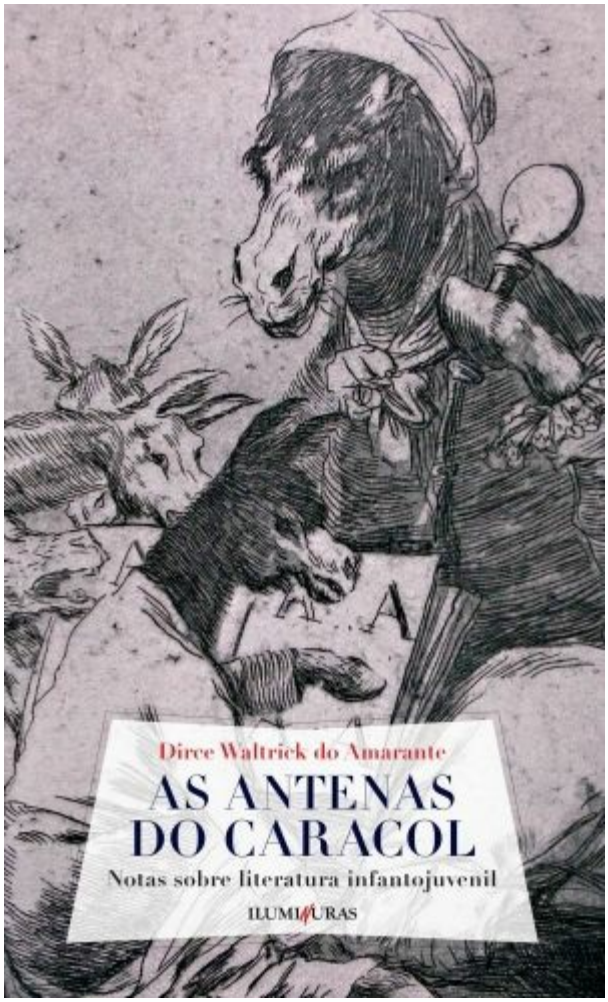
ser médico, mas virou astrônomo, tem um caso com Norma, filha de seu analista Vladimir Propp, escritor russo, autor da Morfologia do conto maravilhoso...

As normas propostas por Propp nesse livro norteiam ou confundem a vida e ações das personagens enquanto rola uma agitada festa que estranhamente não comemora nada, divagações e questionamentos sobre os lances de uma guerra em algum lugar no cosmos, idas e vindas no tempo e no espaço, na história: tudo parece muito ao acaso, despretensiosamente ou não, para reviravoltas do pensamento culto, da filosofia à psicanálise, com uma linguagem simples, leve e solta, ligeira e musical, embaralhando e desmascarando as articulações da lógica e as regras dos esquemas prontos.

"Além das aparências, este definitivamente não é um romance fácil ou superficial. E a crítica vem se desdobrando em análises para lhe renovar elogios.
A vida como um carnaval passando pelo labirinto, dentro ou avessa a certas normas. Ficção e realidade, indagações sobre a existência. "Ao delito de deixar o dito

pelo não dito" é o pensamento vivo de Leminski que conspira por aqui. Mas será que é mesmo assim?"
- Elson Fróes

Compre agora e leia


Dirce Waltrick do Amarante
AS ANTENAS DO CARACOL
Notas sobre literatura infantojuvenil
ILUMINURAS

As antenas do caracol

Amarante, Dirce Waltrick do

9788573214284

144 páginas

Compre agora e leia

Havia uma senhora do Amarante
Que fez um livro interessante:
Dirce Waltrick, tradutora de limerique,
Essa amável senhora do Amarante.

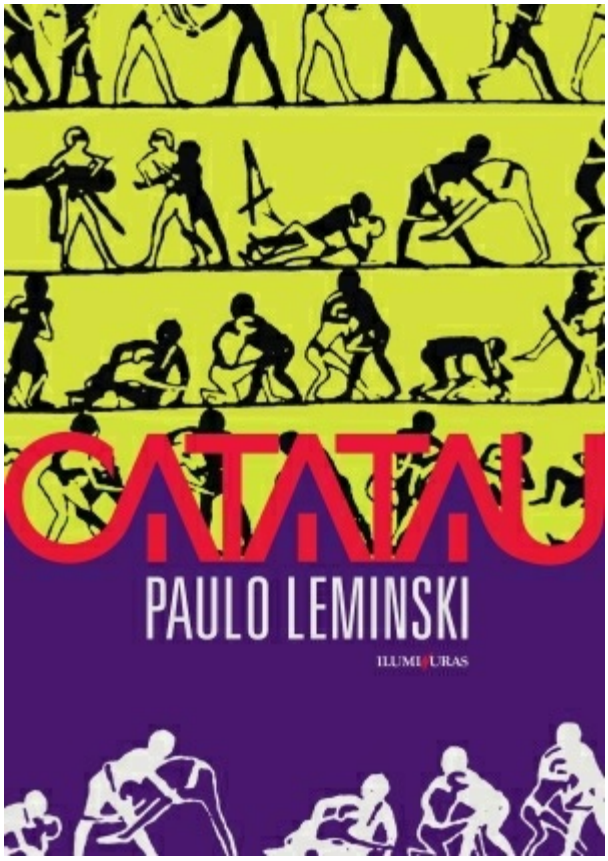
Este livro da ensaísta, tradutora e dramaturga Dirce Waltrick do Amarante discute aspectos nada óbvios da literatura infantojuvenil. A autora visita - com um olhar apaixonado, de quem tem "fé" na leitura e fulmina certas instituições promotoras do emburrecimento do jovem leitor - casos concretos como a adaptação da obra dos irmãos Grimm para quadrinhos, o teatro infantil, a censura a Monteiro Lobato, o nonsense do escritor, desenhista e pintor inglês Edward Lear e as suas diferenças para com o nonsense de Lewis Carroll, o texto de James Joyce "O gato de Copenhague", as posições de Ana Maria Machado e de Marcelo Coelho, que a

ajudam a refletir sobre a tradição cultural, a lógica, a linguagem, a utilidade da literatura e as suas relações com a educação.

É de Graciliano Ramos, contudo, que vem a melhor evocação das leituras "edificantes" da infância, nas que um menino vadio encontra casualmente no seu caminho uns passarinhos-mensageiros dos valores do sistema... A partir do aspecto "monumental" da obra para crianças de Monteiro Lobato, a questão surge, e atinge um nível geral - a quem se destina este monumento, e o que fazer com ele? A questão é ampla, pois a infância mudou, e talvez nem exista mais, a não ser em estado de ruptura da ordem simbólica, como na visão apocalíptica de Baudrillard. As notas teóricas da autora, em diálogo com pensadores dentre os quais Agamben, Adorno e Horkheimer, Benjamin, além do próprio Baudrillard, conferem ao livro uma potência de pensamento sobre uma questão que excede a da infância, ou melhor, que nos puxa para a infância que nunca nos deixou, se, como propõe Agamben, a infância seria "aquilo que chamamos de pensamento".

- Paula Glenadel

Compre agora e leia


CATATAU
PAULO LEMINSKI
ILUMINURAS

Catatau

Leminski, Paulo

9788573214277

256 páginas

Compre agora e leia

Escrito durante quase uma década, esse "romance-ideia", como o denominou o autor, "O catatau" é um monólogo onírico de René Descartes em visita a Pernambuco no período holandês. Diante do absurdo da natureza dos trópicos e dos costumes dos indígenas, o filósofo vê sua razão naufragar: "Duvido se existo, quem sou eu se esse tamanduá existe?", pergunta.
Num texto lúdico, parodiando as narrativas dos viajantes e empregando recursos do Concretismo e do Tropicalismo, Leminski cria uma fábula inovadora e radical, firmando-se como um dos grandes explicadores do Brasil.

O leitor tem em mãos um clássico da literatura brasileira recente. O Catatau (1975) de Paulo Leminski é um texto experimental que se filia à grande tradição das novelas satíricas e filosóficas, tais como Gargantua de Rabelais,

Gulliver de Swift, Jacques, o fatalista de Diderot, Robinson Crusoe de Defoe. Tanto é que o núcleo da fábula do Catatau trata de uma insólita vinda do filósofo René Descartes a Recife, no tempo do Brasil holandês. Submetido ao trópico e à exótica natureza tupiniquim, após fumar certa erva que lhe sequestra a clareza de pensamento, René Descartes, ou simplesmente Cartésio, delira enquanto espera a vinda do oficial do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o polonês Krzysztof Arciszewski, o qual ficou de lhe explicar esse inabordável Brasil.

O Catatau é, pois, um texto de vanguarda que trata de assuntos afeitos aos séculos 16 e 17. Nele o autor emprega recursos como neologismos, aforismos, filosofemas e trocadilhos nonsense, parodiando clássicos portugueses, constituindo-se em verdadeiro tesouro de invenção prosódica da língua, que une o falar culto ao popular. Nesse sentido o Catatau pode ser encarado como um romance Tropicalista, Concretista, Neobarroco.

- Maurício Arruda Mendonça

Compre agora e leia